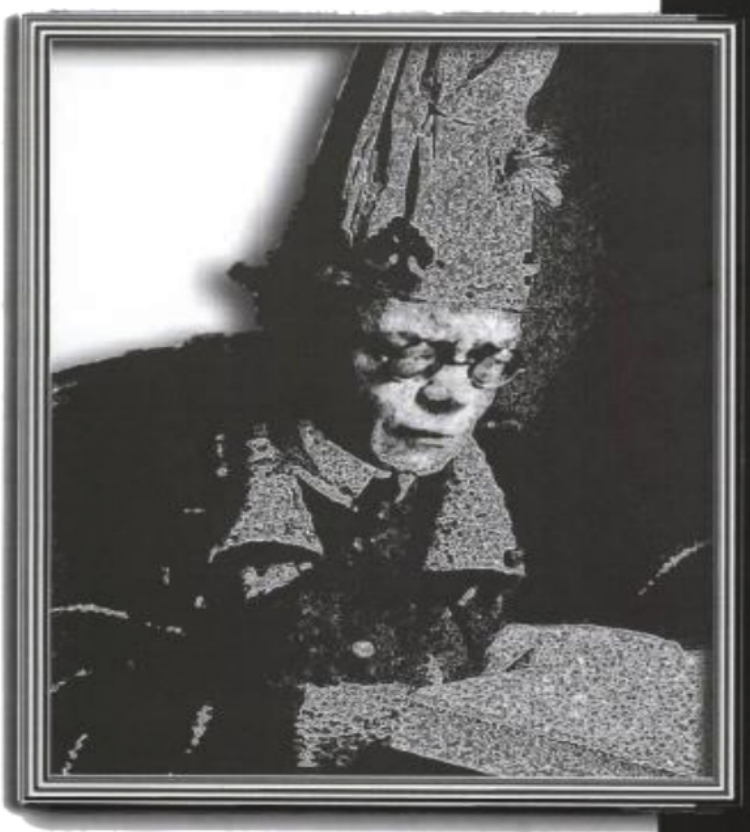
НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

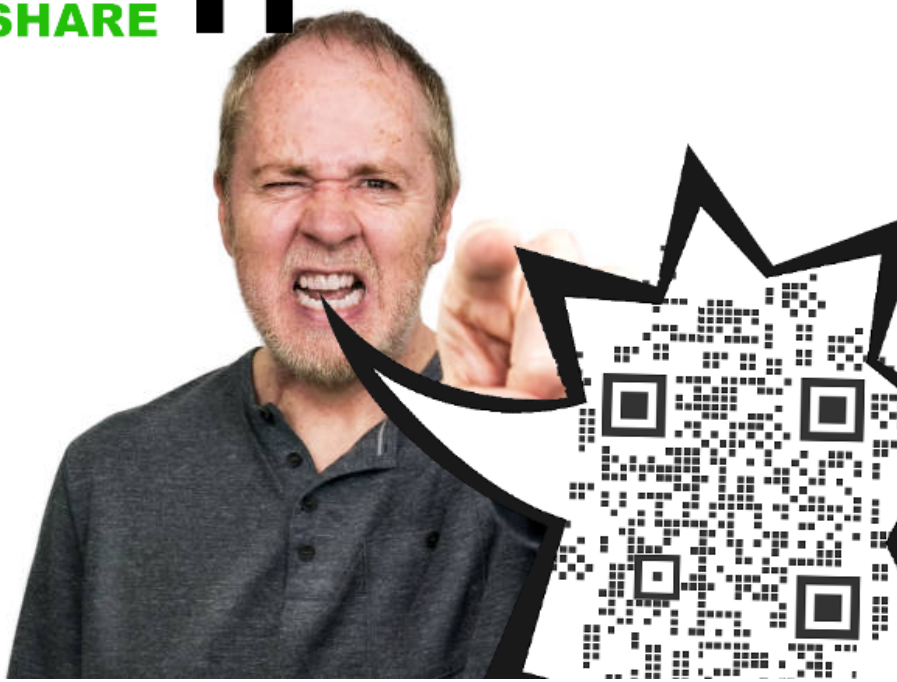
Елена Обатнина



А. М. РЕМИЗОВ

Личность и творческие практики писателя

SHOUT
SHARE
IT



Annotation

Маленьким и робким человеком, нередко прячущимся от жизни за нелепыми шутками, казался А. М. Ремизов (1877–1957) на фоне модернисткой богемы начала прошлого века. Однако каждая книга этого чрезвычайно плодовитого писателя обнаруживала неожиданные ресурсы его творческой натуры, поражала современников новизной художественных форм, глубиной мировоззрения и масштабом самораскрытия авторского «Я».

В своем новом исследовании Елена Обатнина рассматривает полувековой творческий путь Ремизова как прямое выражение его необыкновенно одаренной, новаторской и внутренне свободной личности. Писатель предстает демиургом неповторимых художественных миров, возникавших в процессе разнообразных творческих практик. Креативный опыт оказывается результатом не только упорного, ежедневного литературного труда, но и продуктом особого стиля жизни, основанного на постоянном поиске новых смыслов бытия посредством уникальных экспериментов в области литературного быта, мифотворчества и даже снотворчества. Книга адресована филологам и культурологам, а также всем тем, кому интересен феномен творческой личности Серебряного века.

- Елена Обатнина
  - Предисловие[*]
  - Глава I. ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО
    - Творческий метод
    - Интерсубъективность
  - Глава II. ТВОРЧЕСКОЕ САМООПРЕДЕЛЕНИЕ
    - Странствия души
    - Восхождение на Голгофу
    - Мистерия преображения
  - Глава III. ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО
    - Быт и литература
    - Литературная игра
  - Глава IV. МИФОТВОРЧЕСТВО
    - Творимый образ
    - Слово и миф
    - Критерии художественности
  - Глава V. СНОТВОРЧЕСТВО
    - Сон и реальность
    - Смысл бессознательного

- Глава VI. ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ
  - Художественный пересказ
  - Рисунки писателя
- Глава VII. СМЫСЛОТВОРЧЕСТВО
  - Генеалогия царя Асыки
  - Эрос и Танатос
  - Мир и человек
-

- notes
  - *
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35

- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79

- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123

- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167

- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211

- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255

- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299

- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339
- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343

- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349
- ○ 350
- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363
- ○ 364
- ○ 365
- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370
- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376
- ○ 377
- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380
- ○ 381
- ○ 382
- ○ 383
- ○ 384
- ○ 385
- ○ 386
- ○ 387

- ○ 388
- ○ 389
- ○ 390
- ○ 391
- ○ 392
- ○ 393
- ○ 394
- ○ 395
- ○ 396
- ○ 397
- ○ 398
- ○ 399
- ○ 400
- ○ 401
- ○ 402
- ○ 403
- ○ 404
- ○ 405
- ○ 406
- ○ 407
- ○ 408
- ○ 409
- ○ 410
- ○ 411
- ○ 412
- ○ 413
- ○ 414
- ○ 415
- ○ 416
- ○ 417
- ○ 418
- ○ 419
- ○ 420
- ○ 421
- ○ 422
- ○ 423
- ○ 424
- ○ 425
- ○ 426
- ○ 427
- ○ 428
- ○ 429
- ○ 430
- ○ 431

- ○ 432
- ○ 433
- ○ 434
- ○ 435
- ○ 436
- ○ 437
- ○ 438
- ○ 439
- ○ 440
- ○ 441
- ○ 442
- ○ 443
- ○ 444
- ○ 445
- ○ 446
- ○ 447
- ○ 448
- ○ 449
- ○ 450
- ○ 451
- ○ 452
- ○ 453
- ○ 454
- ○ 455
- ○ 456
- ○ 457
- ○ 458
- ○ 459
- ○ 460
- ○ 461
- ○ 462
- ○ 463
- ○ 464
- ○ 465
- ○ 466
- ○ 467
- ○ 468
- ○ 469
- ○ 470
- ○ 471
- ○ 472
- ○ 473
- ○ 474
- ○ 475

- ○ 476
- ○ 477
- ○ 478
- ○ 479
- ○ 480
- ○ 481
- ○ 482
- ○ 483
- ○ 484
- ○ 485
- ○ 486
- ○ 487
- ○ 488
- ○ 489
- ○ 490
- ○ 491
- ○ 492
- ○ 493
- ○ 494
- ○ 495
- ○ 496
- ○ 497
- ○ 498
- ○ 499
- ○ 500
- ○ 501
- ○ 502
- ○ 503
- ○ 504
- ○ 505
- ○ 506
- ○ 507
- ○ 508
- ○ 509
- ○ 510
- ○ 511
- ○ 512
- ○ 513
- ○ 514
- ○ 515
- ○ 516
- ○ 517
- ○ 518
- ○ 519

- ○ 520
- ○ 521
- ○ 522
- ○ 523
- ○ 524
- ○ 525
- ○ 526
- ○ 527
- ○ 528
- ○ 529
- ○ 530
- ○ 531
- ○ 532
- ○ 533
- ○ 534
- ○ 535
- ○ 536
- ○ 537
- ○ 538
- ○ 539
- ○ 540
- ○ 541
- ○ 542
- ○ 543
- ○ 544
- ○ 545
- ○ 546
- ○ 547
- ○ 548
- ○ 549
- ○ 550
- ○ 551
- ○ 552
- ○ 553
- ○ 554
- ○ 555
- ○ 556
- ○ 557
- ○ 558
- ○ 559
- ○ 560
- ○ 561
- ○ 562
- ○ 563

- ○ 564
- ○ 565
- ○ 566
- ○ 567
- ○ 568
- ○ 569
- ○ 570
- ○ 571
- ○ 572
- ○ 573
- ○ 574
- ○ 575
- ○ 576
- ○ 577
- ○ 578
- ○ 579
- ○ 580
- ○ 581
- ○ 582
- ○ 583
- ○ 584
- ○ 585
- ○ 586
- ○ 587
- ○ 588
- ○ 589
- ○ 590
- ○ 591
- ○ 592
- ○ 593
- ○ 594
- ○ 595
- ○ 596
- ○ 597
- ○ 598
- ○ 599
- ○ 600
- ○ 601
- ○ 602
- ○ 603
- ○ 604
- ○ 605
- ○ 606
- ○ 607

- ○ 608
- ○ 609
- ○ 610
- ○ 611
- ○ 612
- ○ 613
- ○ 614
- ○ 615
- ○ 616
- ○ 617
- ○ 618
- ○ 619
- ○ 620
- ○ 621
- ○ 622
- ○ 623
- ○ 624
- ○ 625
- ○ 626
- ○ 627
- ○ 628
- ○ 629
- ○ 630
- ○ 631
- ○ 632
- ○ 633
- ○ 634
- ○ 635
- ○ 636
- ○ 637
- ○ 638
- ○ 639
- ○ 640
- ○ 641
- ○ 642
- ○ 643
- ○ 644
- ○ 645
- ○ 646
- ○ 647
- ○ 648
- ○ 649
- ○ 650
- ○ 651

- ○ 652
- ○ 653
- ○ 654
- ○ 655
- ○ 656
- ○ 657
- ○ 658
- ○ 659
- ○ 660
- ○ 661
- ○ 662
- ○ 663
- ○ 664
- ○ 665
- ○ 666
- ○ 667
- ○ 668
- ○ 669
- ○ 670
- ○ 671
- ○ 672
- ○ 673
- ○ 674
- ○ 675
- ○ 676
- ○ 677
- ○ 678
- ○ 679
- ○ 680
- ○ 681
- ○ 682
- ○ 683
- ○ 684
- ○ 685
- ○ 686
- ○ 687
- ○ 688
- ○ 689
- ○ 690
- ○ 691
- ○ 692
- ○ 693
- ○ 694
- ○ 695

- ○ 696
- ○ 697
- ○ 698
- ○ 699
- ○ 700
- ○ 701
- ○ 702
- ○ 703
- ○ 704
- ○ 705
- ○ 706
- ○ 707
- ○ 708
- ○ 709
- ○ 710
- ○ 711
- ○ 712
- ○ 713
- ○ 714
- ○ 715
- ○ 716
- ○ 717
- ○ 718
- ○ 719
- ○ 720
- ○ 721
- ○ 722
- ○ 723
- ○ 724
- ○ 725
- ○ 726
- ○ 727
- ○ 728
- ○ 729
- ○ 730
- ○ 731
- ○ 732
- ○ 733
- ○ 734
- ○ 735
- ○ 736
- ○ 737
- ○ 738
- ○ 739

- ○ 740
- ○ 741
- ○ 742
- ○ 743
- ○ 744
- ○ 745
- ○ 746
- ○ 747
- ○ 748
- ○ 749
- ○ 750
- ○ 751
- ○ 752
- ○ 753
- ○ 754
- ○ 755
- ○ 756
- ○ 757
- ○ 758
- ○ 759
- ○ 760
- ○ 761
- ○ 762
- ○ 763
- ○ 764
- ○ 765
- ○ 766
- ○ 767
- ○ 768
- ○ 769
- ○ 770
- ○ 771
- ○ 772
- ○ 773
- ○ 774
- ○ 775
- ○ 776
- ○ 777
- ○ 778
- ○ 779
- ○ 780
- ○ 781
- ○ 782
- ○ 783

- ○ 784
- ○ 785
- ○ 786
- ○ 787
- ○ 788
- ○ 789
- ○ 790
- ○ 791
- ○ 792
- ○ 793
- ○ 794
- ○ 795
- ○ 796
- ○ 797
- ○ 798
- ○ 799
- ○ 800
- ○ 801
- ○ 802
- ○ 803
- ○ 804
- ○ 805
- ○ 806
- ○ 807
- ○ 808
- ○ 809
- ○ 810
- ○ 811
- ○ 812
- ○ 813
- ○ 814
- ○ 815
- ○ 816
- ○ 817
- ○ 818
- ○ 819
- ○ 820
- ○ 821
- ○ 822
- ○ 823
- ○ 824
- ○ 825
- ○ 826
- ○ 827

- ○ 828
- ○ 829
- ○ 830
- ○ 831
- ○ 832
- ○ 833
- ○ 834
- ○ 835
- ○ 836
- ○ 837
- ○ 838
- ○ 839
- ○ 840
- ○ 841
- ○ 842
- ○ 843
- ○ 844
- ○ 845
- ○ 846
- ○ 847
- ○ 848
- ○ 849
- ○ 850
- ○ 851
- ○ 852
- ○ 853
- ○ 854
- ○ 855
- ○ 856
- ○ 857
- ○ 858
- ○ 859
- ○ 860
- ○ 861
- ○ 862
- ○ 863
- ○ 864
- ○ 865
- ○ 866
- ○ 867
- ○ 868
- ○ 869
- ○ 870
- ○ 871

- ○ 872
- ○ 873
- ○ 874
- ○ 875
- ○ 876
- ○ 877
- ○ 878
- ○ 879
- ○ 880
- ○ 881
- ○ 882
- ○ 883
- ○ 884
- ○ 885
- ○ 886
- ○ 887
- ○ 888
- ○ 889
- ○ 890
- ○ 891
- ○ 892
- ○ 893
- ○ 894
- ○ 895
- ○ 896
- ○ 897
- ○ 898
- ○ 899
- ○ 900
- ○ 901
- ○ 902
- ○ 903
- ○ 904
- ○ 905
- ○ 906
- ○ 907
- ○ 908
- ○ 909
- ○ 910
- ○ 911
- ○ 912
- ○ 913
- ○ 914
- ○ 915

- ○ 916
- ○ 917
- ○ 918
- ○ 919

Елена Обатнина
Алексей Ремизов: Личность и творческие практики писателя

Предисловие [*]

Наука о литературе, как правило, рассматривает произведения писателей сквозь призму эволюции художественных методов: в какой мере индивидуальный творческий опыт отражает типичные для конкретной исторической эпохи формы обобщения, эстетической оценки и образного воплощения жизненного материала. В отношении А. М. Ремизова такой подход осложняется многообразием творческих векторов его художественного мира. Чем шире историко-литературный контекст изучения ремизовского творчества, тем больше раскрываются содержащиеся в нем неожиданные соответствия, рифмы и аналогии разнообразным культурным новациям минувшего века. Даже самый общий абрис пути писателя в литературе показывает, что какая бы то ни было однозначная дефиниция его творческого метода не может претендовать на полноту. С одной стороны, Ремизов сочетал различные творческие методики, с другой — всегда вырывался за границы сложившихся традиций и устоявшихся канонов.

Анализ источников и направлений творчества писателя находится в тесной взаимосвязи со всесторонним осмыслением его личности, с объективацией законов его внутреннего художественного универсума. Творческие практики вобрали в себя всю совокупность методов и методик, благодаря которой писатель мог в полной мере выражать подлинную гениальность своей личности. Логика постоянных ремизовских метаморфоз объективируется не в границах тех или иных историко-литературных парадигм, а внутри стихийно формировавшихся многовекторных творческих интенций писателя. Главной особенностью творческого поведения Ремизова являлась радикальная экспансия авторского «Я» — вовне, активная «авторизация» как окружавшей его социокультурной среды, так и «чужого» литературно-художественного материала. Личностное самоопределение Ремизова было обусловлено стремлением к самовыражению и желанием как можно более самостоятельно осмыслить ценности мировой культуры. Вся творческая деятельность писателя была выражением особой экзистенциальной практики — «интерсубъективности».

Значительное влияние на авторскую позицию Ремизова оказал исторический слом 1917–1918 годов. Переживания писателя в этот катастрофический момент российской истории стали основанием для развития новой формы индивидуализма, запечатленной в поэме «Золотое подорожие. Электрумовые

пластинки» (1918). Роль этого «неизвестного» сочинения Ремизова трудно переоценить. Образуя вместе с другими произведениями революционного года автобиографический метатекст, повествующий о перерождении индивидуального сознания, «Золотое подорожие» является художественной фиксацией самого процесса утверждения интерсубъективного метода.

Уникальность творческого сознания Ремизова заключалась в способности трансформировать явления всемирной истории, мифологии и культуры в конкретное и индивидуальное. «Я»-центризм касался не только литературы, но и такой элементарной и интимной сферы жизни, как быт. Не случайно основанием для художественного опыта Ремизова служил устойчивый интерес к вещественным формам человеческого существования. «Бытовое» творчество писателя отражало стремление к сохранению памяти и созданию новых художественных текстов. Особое место в его архивах принадлежит многочисленным альбомам, которые служили ему всю жизнь своеобразными «копилками», подручными средствами для восполнения многообразия и полноты бытия. Ремизовские альбомы пронизаны коммуникативным пафосом, и в этом смысле они являются подлинными литературными, культурными и бытовыми памятниками. Вместе с тем бытовая сторона жизнетворчества писателя всегда оставалась полем свободного художественного отбора и непредсказуемых творческих решений.

Для современников имя Ремизова было прочно связано с литературной мистификацией, в первую очередь с «тайным» обществом, известным под названием «Обезьянья Великая и Вольная Палата». Действительно, ремизовская «игра с реальностью» стала не только его самым необычным произведением, но и значимой составляющей истории русской культуры. «Обезвелволпал» состоялся как оригинальное развитие символистской идеи жизнетворчества, однако сам факт его появления был, в первую очередь, обусловлен личной склонностью Ремизова к обыгрыванию повседневности. За пятьдесят лет своего существования литературная игра, преследующая коммуникативные цели, превратилась из формы самовыражения ее инициатора в элемент литературного быта для многих представителей отечественной культуры.

В течение всего литературного пути Ремизов формировал образ самого себя, складывая миф собственной жизни. В книгах, созданных в 1920–1950-е годы, открываются целые ансамбли новаторских мифологических конструкций. Нарратив писателя, движимый силой творческого воображения, соединял в себе

многоуровневые культурные традиции — для каждого содержащегося в нем функционально значимого художественного или историко-литературного объекта найдется (и не один) прототип. Такой мир образов принципиально вариативен, а фигура автора в нем многолика. Она не отражает направленного движения к единому образу; скорее, это калейдоскоп перевоплощений, соответствующих поэтике каждого конкретного произведения, каждой конкретной житейской ситуации. Для авторского «Я» миф становился единственно возможной формой коммуникации с внешним миром.

Немаловажное значение для мировоззренческого самоопределения писателя стал полемический диалог А. М. Ремизова с философом И. А. Ильиным, состоявшийся в начале 1930-х годов. Суть спора заключалась в оценке критериев художественного опыта. Возникшие противоречия стали примером не столько узкопрофессиональных дискуссий между критиком и художником, сколько свидетельством изменения культурного горизонта, когда наиболее остро обозначился вопрос о противостоянии религиозных канонов надвигающемуся модернизму. В лице Ильина и Ремизова столкнулись традиционное богословское мировоззрение и сознание художника, который в своем творчестве противопоставлял имманентное трансцендентному.

Ярким выражением самобытного дарования Ремизова является жанр «литературных снов», служащий для художественного сохранения ускользающих событий «зазеркального» бытия. Ремизовское снотворчество часто сопоставляют с работами сюрреалистов. Несмотря на внешнюю схожесть «теории» и практики его снотворчества с отдельными тезисами «Манифеста сюрреализма» А. Бретона, позиция русского писателя обнаруживает оригинальное отношение к «бессознательному». Записывая по пробуждении неподконтрольные сознанию видения, писатель обращался с ними так же, как этнограф, который фиксирует свободно существующие в народной памяти и передаваемые из уст в уста сказки, былины и легенды. Ремизов и здесь опередил свое время: мысль о том, что сновидение может быть структурировано как текст, впоследствии станет одним из основополагающих постулатов постструктурализма.

Апофеозом творческого метода Ремизова и вместе с тем закономерным результатом культурного освоения идей и текстов, впитавшим в себя основные уроки развития философско-художественной критики своего времени, является книга «Огонь вещей». Здесь писатель активно использовал целый ряд

взаимосвязанных практик: переписывание, звучащее слово (чтение вслух) и рисунок. Благодаря герменевтическому постижению сущности «чужого» художественного произведения снимались стереотипные представления, заученные характеристики, отбрасывалось все искусственное и лишнее. Конституируя в своем «Я» мир героев Гоголя, Пушкина и Достоевского, Ремизов восходил к пониманию метафизического смысла русской классики. Рисунки писателя на темы произведений Гоголя и других классиков русской литературы, в которых визуализовались метафорические образы, становились неотъемлемой частью литературного процесса.

Художественное творчество Ремизова не ограничивалось собственно литературой, а вторгалось в сферы искусства и философии, метафизики и быта. На протяжении всего творческого пути формировалось мировоззрение писателя, основополагающим концептом которого являлся Эрос, понимаемый как нераздельное единство жизни и смерти. Универсальный ключ к поливалентным смыслам философского мира Ремизова содержится в образе «обезьяньего царя Асыки», эротизм которого, демонстрируя свой откровенно витальный характер, одновременно указывал на Танатос. Генезис царя Асыки уходит корнями в несколько слоев мировой культуры. Его самые верхние слои представлены произведениями Гоголя и Достоевского, а глубинные — культурой Древнего Востока и Азии. Персональная философская позиция приближала Ремизова к гностическому пониманию, где любовь и есть сама по себе смерть. Мифопоэтический дискурс писателя проясняется во взаимодействии семантически близких понятий: любовь, страсть, смерть, мысль, время. Создавая собственную художественную онтологию на основе опыта русской классической литературы, Ремизов трактовал пространство художественной литературы и мировой культуры в целом как истинное выражение смысла бытия.

Глава I. ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

Творческий метод

В истории литературы эволюция творческих методов обычно рассматривается как целостный процесс, внутри которого общее и типическое закономерно довлеет над частным и индивидуальным. Более чем полувековой творческий путь А. М. Ремизова отобразил масштабный процесс перемен в отечественной и мировой культуре первой половины XX столетия. В широком диапазоне дарования писателя нашли отражение самые различные идейно-эстетические и художественные парадигмы: декадентский верлибр, символические роман и драматургия, реалистические рассказы, фольклорные сказки и легенды, близкое сюрреализму снотворчество, интертекстуальная мемуарная проза, в известном смысле предвосхитившая постмодернизм. За разнообразием и постоянной трансформацией принципов художественной модальности обнаруживается уникальная способность личности творить *вопреки* эстетическим канонам и привычным коммуникативным формам.

Художественную оригинальность первых сочинений предопределили уроки самой жизни. После того, как в 1896 году за молодым человеком, увлекшимся идеями социал-демократии, захлопнулись ворота тюрьмы, его сознание прожгло чувство глубокой безысходности. Только много лет спустя писатель иронически оценит тюремное заточение как знаменование будущего положения в литературе: «По природе я тюремный сиделец, а по судьбе Синдбад. Тюремный обиход самый подходящий для литературных упражнений: одиночка, молчание и без помехи, никто не прерывает»[2]. Именно здесь он впервые примерит на себя экзистенциальный опыт героя Достоевского: «Психология „подполья“. Человек видит где-то над собой жизнь, слышит крики и возгласы, но вся эта „живущая“ кричащая жизнь кажется ему фальшиво настроенным инструментом»[3]. Выход из подполья обнаружится в творческом пресуществлении реальности: «…в подполье, во мраке и сырости, вдруг загорается чудо, и вереницами бродят привидения, и снятся безумные сны, и ломаются, как прутики, все категории… И еще есть в подполье странные окна через землю в иной мир. Найдешь — вырвешь разгадку тем тайнам, от которых на стену лезут, не знают, не догадываются, пребывая в лоне природы и шаркая в черных кафтанах по глянцам паркета»[4].

Мировоззрение начинающего писателя, как и у многих его современников, основывалось на противопоставлении мистицизма рационализму, интуитивного познания —

эмпирическому; «Довольствоваться эмпирическим познанием» — значит «замыкаться в будничный круг мелочей, даже без смысла этих мелочей, мистическое же познание раскрывает над землей купол, не только раскрывает, раздвигает шире, выше…»[5] Общая картина становления новой культуры («цвет грядущего») воспринималась Ремизовым как коллективное переживание возрождения «мистического наития». Путь в творчестве он понимал тогда как следование некоему голосу «тайного» и «неведомого»: «Сойти с дороги, повернуть в чащу, осветить жизнь прямолинейную и расчетливую. Приобщить себя к большому, к красивейшему, к вольному, потопить „да“ и „нет“ в едином загранном»[6]. Неудивительно, что такая «символистская» идейно-эстетическая программа позволила Ремизову быстро и органично вписаться в круг поэтов и писателей поколения, внутри которого торжествовала идея об особом предназначении художника как проводника между реальностью и миром трансцендентальных сущностей.

Эти принципы отразились и в сотрудничестве А. М. Ремизова с «Товариществом новой драмы» В. Э. Мейерхольда (1903–1904). Молодой человек, статус которого после политической ссылки ограничивался устойчивым определением «начинающий» и только дополнялся еще не вполне сложившейся профессиональной принадлежностью: «писатель», «поэт», «переводчик», — стал для Мейерхольда и его труппы теоретиком новой драматургии[7]. Под влиянием Ремизова программа «Товарищества» обогатилась новаторской театральной концепцией. Она заключалась в коренном пересмотре самого существа драматического конфликта, в особом построении сценического образа («создание образов и символов» вместо «создания типов»), освоении новых, отличных от натуралистических, средств сценической выразительности: «„Новая драма“ должна идти наперекор всей этой своре, хлеб дающих, всем этим хлопкам и покиваниям, и ждет к себе нового актера, не обмазанного румянами косности, а с открытым перемучившимся сердцем, с душой дерзающей»[8]. Характеризуя свою миссию в этом театре, Ремизов сравнит себя с «настройщиком», предназначение которого — «не струнные инструменты настраивать, а человеков»[9]. В конце жизни, еще раз обратившись к этому эпизоду, он подчеркнет собственное неустанное противостояние всему общепринятому и устоявшемуся: «служил в качестве „настройщика вывертом и наперекор“»[10].

Уже в те, молодые, годы Ремизов увлекся активным преобразованием привычных литературных форм — в

стихотворных опытах, написанных не «размером» и не «по стихосложению»[11]. Оригинальность молодого таланта не осталась без внимания одного из признанных идеологов и теоретиков символистской поэзии. «Мои „стихи“, — делился Ремизов с женой, — Вяч. Иванов определяет по Горацию: „versus lege soluti“ (стихи, освобожденные от закона)»[12]. Оценивая раннее творчество как неотъемлемую часть собственной биографии, Ремизов позже включит частично переработанные тексты в повествовательную ткань зрелой мемуарной прозы («Иверень»).

В 1905 году увидел свет его первый роман «Пруд», и многие читатели оказались в замешательстве, пытаясь увязать художественный метод писателя с какой-либо традицией. «Теряюсь в догадках, — писал Ремизову философ Н. О. Лосский по прочтении романа, — как назвать Вашу школу по манере письма»[13]. Л. Шестов, напротив, увидел в формальных приемах яркое выражение личностного, авторского, начала: «О продолжении романа скажу, что по-прежнему доволен. Все больше и больше убеждаюсь, что есть у тебя свое дарование художественное. Правда, есть и недостатки — особенно технические. Но они меня скорее радуют, чем огорчают. Каждый раз, когда писатель хочет быть совсем собой, он принужден жертвовать кой-чем»[14]. В редакциях журналов «реалистической школы» начинающий литератор столкнулся с совсем иным отношением. «Старшее поколение писателей: Короленко, Горький, Леонид Андреев, Бунин, Куприн, Серафимович и другие прославленные относились к моему отрицательно», — отмечает Ремизов в воспоминаниях[15].

Ремизовский стиль, казавшийся многим «неврастеническим», обругали «декадентщиной». Критика явно не желала адекватно реагировать на его творческое самовыражение: «Началось с „Пруда“, — вспоминал писатель. — <…>. Известность сомнительная. Приговор „декадент“ говорилось с раздражением. Необычность формы — не по так принятому „нарочито“ и „претенциозно“ оклеивали мои фразы этими ничего не значащими определениями…»[16] С таким ярлыком в те годы Ремизов смирялся: «ношу кличку декадента и не жалуюсь»[17], вкладывая в укоренившееся понятие аналогию с «реальными сюжетами» в творчестве Ф. Достоевского, Л. Толстого, Г. Ибсена. Его собственные требования к творческому методу включали два принципиальных соображения: «„реальные сюжеты“ должны открывать „новое“ и в то же время связывать „это новое с смыслом бытия“»[18].

Представители близких к символизму литературных кругов

неоднократно пытались включить произведения писателя в общее русло направления. В романе «Часы» (1908) К. И. Чуковский обнаружил прямое воплощение идеи «мистического анархизма», провозглашенной Г. Чулковым и поддержанной Вяч. Ивановым. «Если бы такое течение: мистический анархизм — существовало на самом деле, — писал критик автору, — Ваш роман мог бы быть манифестом этого анархизма. Тема „Часов“ гениальная. Жаль, что мистического анархизма нету»[19]. Л. Зиновьева-Аннибал увидела в романе полный разрыв с канонами символистского творчества. По прочтении «Часов» она выразила Ремизову свое несогласие со столь радикальным отношением к границам, разделяющим искусство и жизнь: «…дорогой мой Алексей Михайлович, искристый, истинный талант, мною глубоко почитаемый и с болью любимый, я решусь честно и прямо сказать свое мнение, в объективной истине которого совершенно не уверена. Часы, как и Пруд, *не искусство.* Быть может, они ценны, даже совершенно наверное, но не в царстве Искусства. Это другое, еще небывалое, — это разъедающие червяки, которых вы оживили глодать сердца людей, эти вопящие молитвы, которые исторгаются со скрюченными пальцами, перекошенными губами и злыми и скупыми слезами. Но все что от искусства, для художников ограничено незыблемою гранью и заковано в броню, как бы незаметна эта броня не была для читателя. У вас нет брони, нет граней. Все, что от искусства, несет в себе какую-то сферу, разряжающую свое электричество. У вас текут какие-то светящиеся зеленым, бледным, фосфорическим светом линии, все по одному направлению, дрожа и зыблясь и прерываясь, но никогда не встречаясь во взрыве и огне»[20].

Уже эти противоречивые оценки дают основания говорить об относительности символистской парадигмы применительно к ремизовскому творчеству 1900-х годов. Если двигаться от «общего» (символизма как складывавшейся литературной «школы»), к «частному» (самобытному таланту писателя), — тогда уже сам символизм следует интерпретировать «достаточно широко, чтобы отнести к нему Ремизова»[21]. Творчество писателя не вписывалось в рамки распространенных представлений о декадентстве, или символизме и никогда не определялось самоценностью искусства. Исполненное бесконечного сострадания ко всему в мире, оно напоминало самоистязающую боль произведений Достоевского. «Для Ремизова, — писал А. Блок, — каждая былинка, каждая человеческая мразь — „Гекуба“; только бы ему оправдать человека и бога в нем, он спотыкается от злости и бессилия. Все в душе у него беспокойно, отрывисто: достоевщина в кубе»[22]. З. Н. Гиппиус, по

собственному признанию читавшая и перечитывавшая ремизовские книги «с громадным вниманием», также считала, что в своих рассказах писатель «иногда возвышается до современного Достоевского»[23].

В первое десятилетие творческого пути практически каждое произведение Ремизова было замешано на нарушении привычных художественных правил. Чтение глав «Пруда» на вечерах литературного бомонда у большинства слушателей вызвало шок[24]. Роман «Часы», не успев выйти в свет, подвергся аресту: вначале за неуважение к верховной власти, затем за порнографию и оскорбление нравственности[25]. 9 апреля 1908 года автор сообщал Б. Савинкову: «„Часы“ конфискованы, но ст[атья] 128 снята и поставлена 1001, усмотрено скотоложство и какой-то редкий вид изнасилования — описание. Но на самом деле все это невинно и палата, должно быть, снимет арест»[26]. 1908 год был отмечен также и целым рядом других, совсем ни на что не похожих выступлений писателя. Публикация циклов маленьких новелл, написанных в форме подлинных сновидений, впервые представила бессознательное как продукт литературного творчества. Внедряя в литературу собственные сны, Ремизов открыл совершенно новый способ познания смысла бытия уже не при помощи неких символических форм, а посредством раскрытия значимой для жизни и творческой по своей природе второй реальности.

Впрочем, и этот необычный жанр, основанный на подлинных переживаниях, соединявших факты, имена, события действительности с неконтролируемыми сновидческими фантазиями, привел к целому ряду саркастических рецензий, некоторые из которых даже намекали на психическое расстройство автора[27]. Среди категорически отрицательных оценок нового литературного опыта весомой поддержкой прозвучало мнение далекого от декадентской вычурности Д. В. Философова, высказанное в статье «Сны» (1910), где Ремизов был назван настоящим русским писателем, сохраняющим свой облик и вместе с тем не прерывающим традиций русской литературы: «В сне ты — да и никто — не ответственен, а просыпаясь, инстинктивно веришь, что входишь в мир разумной воли или столь же разумной необходимости. Но бывают времена, что эта *естественная* вера колеблется, а иной, *сверхъестественной,* нет. Реальный мир превращается в бессмыслицу, а за реальностью ничего нет, пустота. <…> Ремизов очень просто, а потому и глубоко, выражает скорбь современной души, тоску по „реальнейшей реальности“, как выразился бы Вячеслав Иванов»[28].

Между тем другое ремизовское произведение 1908 года — драматическое «Бесовское действо над некиим мужем, а также смерть грешника и смерть праведника, сие есть прение Живота со Смертью» — тот же Философов посчитал «явлением узко-индивидуального эстетизма», направленным не на аутентичное восстановление древнерусского памятника культуры, а лишь на его реставрацию. «Происходит это, — писал критик, — от того, что стилизация Ремизова не средство, а цель. Это любопытно, что наш современник, архидекадент А. М. Ремизов, увлекается русской стариной, что из нее он извлекает новые образы, новые богатства языка. Но это все его личное дело. Когда романтики прошлого века увлекались готикой, они вовсе не реставрировали ее, а черпали из нее материал для выявления своих новых запросов, пользовались ею как формой для выражения новых душевных переживаний. <…> В этом смысле романтическая „стилизация“ была все-таки возрождением, а не реставрацией, событием некоторым образом общественным <…>. Стилизация же <…> декадентского любителя старины Ремизова — дело чисто индивидуальное»[29]. Справедливости ради следует сказать, что современники высказывали и прямо противоположную точку зрения: «Возьмите… „действа“, — писал Иванов-Разумник, — и вы увидите в них не опостылевшую всем „стилизацию“, а подлинное художественное воскрешение, нечто единственное в этом роде во всей русской литературе»[30]. Как и другие ремизовские инновации, постановка «Бесовского действа» в 1908 году на сцене театра В. Ф. Коммиссаржевской, завершившаяся оглушительным провалом, вызвала настоящую бурю критических откликов[31]. По оценке самого писателя, она была «вызовом: наперекор погоне за утонченностью петербургских эстетов <…> скандалы на спектаклях и газетные отзывы и ругательные письма — подняли мое имя как при появлении в „Вопросах Жизни“ первых глав моего „Пруда“. Известность сомнительная, пожалуй, и скандальная»[32].

В начале 1910-х годов критика обратила внимание на то, что в творчестве писателя стали органично сочетаться самые различные, порою даже противоположные идейно-эстетические тенденции. «…Можно оставаться символистом, — писал Е. Аничков о повести „Крестовые сестры“ (1911), — и всеми средствами своего мастерства стремиться к действительности. Это последнее относится более всего к Ремизову»[33]. Иванов-Разумник констатировал соединение в новаторской прозе Ремизова классической литературной традиции с древнерусской книжностью[34]. «Он прошел через декадентство, сильно отразившееся по форме на первом его романе „Пруд“, он дошел

до вершины своего творчества в „Крестовых сестрах“, он дал в „Лимонаре“, в трагедиях („Бесовское действо“, „Трагедия об Иуде“, „Действо о Георгии“), в „Отреченных повестях“, в „Посолони“ — образцы новых реалистических форм, уходящих корнями в глубь народного слова и древней книжной мудрости»[35]. «Форма и содержание у Ремизова, — утверждал Б. Садовской, — сливаются в строгом и нераздельном единстве, но сквозь плотные ткани его творений проглядывает то, чего не всегда увидишь простым глазом. Как поэт метафоры, понимаемой в смысле символа, Ремизов должен быть причислен к писателям-символистам в этом отношении он, как воссоздатель национального творчества, может быть назван *поэтом будущего*»[36].

Иванов-Разумник, внимательно анализировавший метаморфозы художественного дарования писателя, построение сюжетных линий и образов его прозы, рассчитывал из частных вопросов индивидуального мастерства вывести общие закономерности эволюции творческого метода, промежуточный итог которой сам он назвал «новым реализмом»[37]. В статье «Творчество Ремизова» (1911) критик отмечал: «Интересно сравнить редакцию собрания его сочинений (1911 г.) с первоначальным текстом тех же произведений: ценнейший материал для изучения психологии и эволюции творчества! Сравните „Часы“ или „Пруд“ первых изданий (1905 и 1907 г.) с текстом этих же романов в собрании сочинений — почти ни одна фраза не осталась без изменений, некоторых страниц узнать нельзя. К изучению всего этого когда-нибудь еще вернется русская критика»[38]. Намереваясь написать большую статью, посвященную развитию современной литературы, Иванов-Разумник просил Ремизова в письме от 6 октября 1911 года: «… когда будете высылать мне отпечатанные листы „Пруда“ — вышлите мне (поскорее) и первую редакцию[39], — „Часы“ я внимательно читал параллельно в двух редакциях; то же сделаю и с „Прудом“. Хочется проследить и читателям показать — эволюцию былого „декадентства“»[40].

«Инновационная» проза писателя[41] характеризовалась не только обостренным вниманием к трагической стороне бытия, но и особой организацией художественных текстов, сопровождавшейся разрушением стилистических канонов и синтаксических правил. Более всего она напоминала непринужденную вязь запечатленной на письме «изустной» речи. Чтобы уловить ритм и интонацию озвученного повествования, воспроизводимого новаторскими изобразительными средствами, тексты необходимо было прочитывать как музыкальную

партитуру. Уже в первой редакции «Пруда» нарратив строился при помощи объединения в единую композицию элементов лирической песни, древнегреческого «трагического хора» и сновидения: «каждая глава, — комментировал композицию своего романа писатель, — состоит из „запева“ (лирическое вступление), потом описание факта и непременно сон; при описании душевного состояния, как борьбы голосов „совести“, я пользовался формой трагического хора»[42]. «Звукопись» подобного рода уживалась в текстах писателя с практически полным отсутствием динамики, что нередко вызывало упреки критики: «Статические способности Ремизова и почти полное его бессилие создать движение в рассказе, давать психологию „действия“, сказывается и в лучших его вещах»[43]. Автору приходилось с этим соглашаться: «Правда, не умею я писать, не умею описывать, как люди движутся, и думаю (и Вы это уразумели), в этом все мое существо бедное»[44].

Впрочем, такая безропотность была не без лукавства. «Существо» ремизовской прозы скрывалось вовсе не в статике, а в стремлении к полноте описываемого бытия. «Какая-то жадность у Ремизова; не пропустить ни одного штриха, ни одной подробности; каждую фразу дополнить до краев — пусть даже через край; пусть иногда целое отяжеляет частности, всегда изумительные по яркости причудливой выдумки и острой наблюдательности. Зато во всей полноте встает каждое лицо, каждая картина», — отмечал другой критик[45]. Практически во всех произведениях Ремизова присутствуют кодовые сигнатуры: имена, малоупотребительные слова, понятия и символы, настраивающие на нужный регистр литературных, мифологических, исторических ассоциаций и специально выделенных разрядкой. Разрядка выполняет здесь функцию «смысловой ловушки», которая так или иначе заставляет любознательного читателя задержать взгляд, приостановить быстротечное чтение, чтобы при необходимости взять словарь или другую книгу, оживить память литературным сопоставлением, постараться понять внутреннюю причину адресованного ему сигнала[46]. Двойное тире (— —), в поэме «Иуда» (1908) отмечавшее необходимую интонационную паузу, в прозе 1920-х годов станет устойчивым авторским знаком, несущим значительно большую смысловую нагрузку.

Следующее за символистами поколение критиков обнаружило в повествовательном модусе ремизовского рассказа 1910-х годов уже не продолжение известной традиции, а самостоятельную «школу»: «Школа эта отвергает лирический стиль рассказа. Рассказчик не только беспристрастен, каким

должен быть художник, но и бесстрастен. <…> Здесь не рассказчик, а „сказитель“. Он закрывает глаза, когда ведет свой рассказ, и никому нет дела до его собственной души. Это — истинный эпос, и вот к нему-то обращается теперь наша художественная проза»[47]. Но даже появление «школы», под которой понималась так называемая «ориенталистская» проза, куда критика записала в первую очередь Е. Замятина, а впоследствии Б. Пильняка, Вс. Иванова и других, не привело к появлению «второго» Ремизова[48]. Сам писатель никогда не останавливался на достигнутом, следуя только одному ему известным маршрутом. В течение десятилетия он осваивал новую, пограничную, реальность, соединяющую вымысел и документ, публичное и интимное, литературный быт и историческую реальность, заполняя ее, с одной стороны, общекультурными, с другой — сугубо индивидуальными смыслами. Уже с начала 1910-х годов законными приемами творческой манеры становятся случаи упоминания не только полных имен или прозвищ его знакомых и друзей, но и обстоятельств их приватного бытия (рассказы цикла «Среди мурья»), В 1913 году появляются первые очерки, целиком построенные на соединении современного контекста повседневной жизни с документами русской бытовой культуры различных исторических периодов; впоследствии, вместе с другими рассказами, они составят книгу «Россия в письменах» (1922)[49]. Стремясь «представить <…> Россию» «по обрывышкам, по никому не нужным записям и полустертым надписям <…> из мелочей»[50], Ремизов создавал эффект обратной перспективы, благодаря которому все далекое приближалось и становилось если не современным, то, по крайней мере, понятным и доступным. Архаические тексты, передаваемые в оригинальном написании с характерными особенностями языковой культуры XVII–XIX веков, начинали звучать живыми голосами.

Ремизовское творческое кредо начала 1920-х годов, объясненное при помощи ассоциации с выдуманным «обезьяньим народом», известно в пересказе В. Шкловского: «Как корова съедает траву, так съедаются литературные темы, вынашиваются и истираются приемы. Писатель не может быть землепашцем: он кочевник и со своим стадом и женой переходит на новую траву. Наше обезьянье великое войско живет, как киплинговская кошка на крышах — „сама по себе“. Вы ходите в платьях, и день идет у вас за днем; в убийстве, даже более — в любви, — вы традиционны. Обезьянье войско не ночует там, где обедало, и не пьет утреннего чая там, где спало. Оно всегда без квартиры»[51]. Преобразование метода, когда документальное, подлинное,

жизненное становилось важнее художественного вымысла и авторской интерпретации, шло в русле общих тенденций развития литературы. «Наше дело — созданье новых вещей, — писал В. Шкловский. — Ремизов сейчас хочет создать книгу без сюжета, без судьбы человека, положенной в основу композиции. Он пишет то книгу, составленную из кусков, — это „Россия в письменах“, это книга из обрывков книг, — то книгу, наращенную на письма Розанова. Нельзя писать книгу по-старому. Это знает Белый, хорошо знал Розанов, знает Горький <…>, и знаю я, короткохвостый обезьяненок. Мы ввели в нашу работу интимное, названное по имени и отчеству из-за той же необходимости нового материала в искусстве. Соломон Каплун в новом рассказе Ремизова, Мария Федоровна Андреева в плаче его над Блоком — необходимость литературной формы»[52].

Творческий метод писателя окончательно складывается к концу 1910-х — началу 1920-х годов, когда новаторские приемы прочно соединяются с принципиальным художественно-эстетическим синкретизмом. «Ремизова мы считаем отцом <…> интереса ко всему пестрому, красочному в нашей действительности, к анекдоту, нелепости и сплетению всяких трагикомических случайностей. <…> За рядом анекдотических, посыпанных крупной солью смехотворных приключений, умеет он разрисовать и нелепость, и муку»[53]. Скрытым нервом ремизовского повествования становится волшебство самой что ни есть реальной жизни. Магия пронизывает многие его прозаические произведения «малого жанра», проявляясь то в загадочном названии, заставляющем переосмыслить содержание повседневного бытия («Эмалиоль», «Царевна Мымра», рассказы циклов «Весеннее порошье», «Среди мурья»), то в стремлении открыть «чудо» в самом обычном или даже неприглядном (рассказ «Чудо» (1912), вошедший в сборник «Весеннее порошье»): «За чудом далеко не надо ходить, а заграницу ездить и подавно. Оно тут всякую минуту перед глазами, только смотри и замечай»[54]. Воспринимая мир как собрание растворенных повсюду редких диковин, выхватывая удивительные, на первый взгляд неприметные явления обыденной жизни, преображая тягостное, беспросветное однообразие повседневности, Ремизов создавал совершенно новые, ни на что не похожие формы прозы.

В начале 1930-х годов творчество писателя получает очередную дефиницию — *магический реализм.* Русский «дадаист» Сергей Шаршун определил смысл нового художественного направления «в отыскании в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического, — тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится

доступной: поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим изображением»[55]. В изобразительном искусстве магический реализм (этот термин был впервые введен в 1925 году в монографии Ф. Ро «Постэкспрессионизм»), отвергающий приоритет визуального опыта над воображением, свойственный классическому реализму, рассматривался как один из наиболее радикальных художественных методов. Художнику присваивалась роль носителя уникальной способности — «заклясть» реальность, придать ей посредством интерпретационных усилий те или иные фантастические, магические черты, которые открывают внутри этой реальности скрытые, невиданные формы человеческого бытия. Уподобляющийся демиургу художник уже не зависит от господствующих вкусов и нравов публики, не задается вопросами, понятен он или нет, не ищет защиты, оправдания или похвалы у критики.

Ремизов действительно совершенно не считался с общепринятыми художественными правилами или вкусовыми ограничениями, следуя исключительно собственным литературным «инстинктам». Он постоянно шел поверх барьеров, подобно упомянутым им в «Огне вещей» тунгусам — героям рассказа В. Я. Шишкова «Помолились», — которые в поисках товарища пришли из тайги в поселок и, не приученные к разлинованной улицами местности, принялись шагать прямо через заборы. Критика на нонконформистское литературное поведение реагировала резкими нотациями от имени некоего условно-усредненного «читателя». А. Седых даже составил некое подобие черного списка литературных прегрешений Ремизова: «Мало кто понимал и ценил ремизовские писания. В них раздражала стилистическая вычурность <…>, некоторая, даже не всегда понятная абстрактность, внутреннее издевательство, чрезмерное пристрастие к описанию всяких „африканских докторов“, неправдоподобность снов, бесконечная чертовщина, которую позаимствовал Ремизов у Гоголя и которую возвел он в некий литературный и даже житейский стиль»[56].

А. Л. Бем, в свою очередь, «раздражался» от манеры Ремизова привносить в художественное повествование приметы собственной личности вместе с частностями «кружковой писательской жизни, с упоминанием имен отдельных своих современников, почему-либо подвернувшихся ему под перо». «На меня, — признавался критик, — это всегда производило неприятное впечатление. <…> Право читателю нет никакого дела до „тростникового сахара, посылаемого Марком Слонимом из Праги“ и уж никому неизвестно, какой сахар он действительно употребляет в Париже: „простой матовый свекловичный“ или

„пражский тростниковый“. Можно только искренне пожелать, чтобы Ремизов, наконец, отказался от присвоенной себе привилегии увековечивания современников в своих произведениях»[57]. Сложность восприятия произведений писателя А. Бем объяснял исключительно его персональным аутизмом: «Последние годы Алексей Ремизов так старательно отгораживает себя от читателя, так тщательно прячется в улиточный домик своей чисто ремизовской „зауми“, что немудрено, если читатель к каждой новой вещи подходит с опаской и предубеждением»[58].

Такое заключение, больше похожее на клинический диагноз, имело своим основанием вполне реальные причины. Несколькими месяцами ранее в книге «Образ Николая Чудотворца. Алатырь — камень русской веры» в послесловии к комментариям, датированном 2 марта 1931 года. Ремизов лаконично сформулировал ответ на вопрос об адресате собственного творчества: «То, что пишется, пишется не для кого и для чего, а только для самого того, *что* пишется»[59]. Эпатирующее высказывание писателя буквально сразу же вызвало явное замешательство среди коллег по литературному цеху. М. А. Осоргин отреагировал на него заметкой «О простоте», впервые опубликованной в парижской «Новой газете»: «Уважение к правам читателя, а впрочем и простой здравый смысл, требуют от писателя быть как можно более понятным и, скажем, удобочитаемым. В сущности внятность, иначе — простота письма есть единственный обязательный закон искусства, и именно потому, что художник творит для других; что он творит — как говорится — *„для себя“*, должно и оставаться для него, в его лаборатории. Основной недостаток А. Ремизова в том, что творимое „для себя“ он пускает на рынок: свои „сны“, все кислоты и щелочи своей мастерской. Непростота и невнятица законны и могут оправдываться только тогда, когда художественная совесть не может их преодолеть, когда иначе мысль или образ не могут быть воспроизведены, — а совсем не тогда, когда именно верхом на них желает художник выехать на площадь и именно в них видит „завоевание искусства“. Непрост и невнятен тот, кто или пожалел выбросить свою невнятицу или попросту не умеет писать просто и внятно (так обычно и бывает). Но это не оправдание; нужно учиться!»[60]

Ответ Ремизова был напечатан в журнале «Числа» вместе с уже известным мнением Осоргина под общим заголовком «Для кого писать»: «Нет и не может быть такой оценки литературного произведения: *для кого оно написано*?Литературное произведение — дело жизни. Пишется не для кого и не для чего, а только для

самого того, что пишется и не может быть не написано[61]. Толстой исправлял и переписывал свои произведения не для себя и не для Софьи Андреевны, а чтобы выразить как можно яснее то, что думается. Для писателя, когда он пишет, не существует никакого читателя. И что было бы с несчастным писателем, если бы он оглядывался — и на ком ему остановить глаза: на Шестове или на Пугавкине? То, что поймет Шестов, останется невнятным Пугавкину, а то, что легко прочтется Пугавкиным, Шестов просто читать не будет. <…> Повторяю: для писателя, когда он пишет, нет ни читателя, ни расчета — пишется не для кого и не для чего, а только для самого того, что пишется и не может быть не написано»[62].

Ознакомившись с ответом Ремизова, Осоргин, уже в личном письме, обвинил писателя в творческом «кокетстве» и «обмане»: «Это для кого же пишется? Для „самого того, что пишется“? Нет, как раз для публики; даже не для *читателя,* а именно для *публики*! <…> Творят во имя творчества, но для живых людей. <…> И незачем напрасно тревожить тень Толстого, который требовал и от себя и от других, чтобы писали для всех, для большинства, для массы, и как можно проще и понятнее. <…> Поэт не должен дорожить любовию народа, — но именно для народа творит поэт»[63]. Публикация мнений Осоргина и Ремизова сопровождалась коротким редакционным уведомлением: «Редакция „Чисел“, считая поставленный А. М. Ремизовым вопрос интересным и важным для современной литературы, обращается к читателям с предложением высказаться по этому поводу и просит присылать ответы в отдел анкет для помещения в следующей книге „Чисел“»[64].

Дискуссия получила продолжение в реплике Е. Бакуниной «Для кого и для чего писать»[65], а также, очевидно, в обращении к писателю его старинной знакомой — З. Н. Гиппиус, которая призвала Ремизова начать, наконец, «шить простые платья, не фасонистые»[66]. Претензия подразумевала упрощение языка, изменение стиля и многое другое, что означало бы для Ремизова нарушение внутренних представлений, присущих его индивидуальности, другими словами, — измену самому себе. «Можно смиренно принять какой угодно жесткий отзыв, — отвечал он Гиппиус 8 марта 1932 года, — соглашаюсь на „выбор“ без всякий объяснений, но написать я могу только так, как пишется. Иногда мне кажется, что требование писать как-то не по-своему, идет от помутнения. Иногда же мне кажется, что причина глубже, что это „знамение времени“, это — блокада. Я давно это чувствую. И вот почему так верю в чудесное: меня, ненужного человека, как-то оберегает и, несмотря ни на что, я

пишу. Конечно, всегда может случиться, что „последний раз“ прошел, и больше не будут печатать. Но я не хочу так думать, не из малодушия, а из упорства. А писать я могу только так, как пишу»[67].

Новаторское изменение традиционных (и прежде всего, реалистических) форм литературного и художественного творчества первой четверти XX столетия, сегодня традиционно определяется как *модернизм.* Еще в 1900-е годы А. М. Ремизова, как представителя нового поколения, стали называть «модернистом»; аналогичным образом творческий метод Ремизова называется и в современной филологии. Хотя содержательная характеристика термина не могла не измениться, однако модернизм по-прежнему остается «всеобъемлющей» дефиницией творчества писателя[68]. В это понятие вкладываются и представление о промежуточном положении Ремизова (по метафорическому определению Х. Вашкелевич, — «модернистского старовера»[69]) между символизмом и реализмом[70], и его так называемый «неореализм». Однако если считать модернизм типичным способом отбора, обобщения, эстетической оценки и образного воплощения жизненного материала, связанным со способом его познания и преобразования, то более размытую характеристику ремизовского творческого метода трудно придумать[71].

Существует еще одна система эстетических ценностей культуры первой половины 20-го столетия — *авангардизм,* которая, будучи близкой модернизму[72], переносит акцент инновационности в область творческого поведения. Авангардизм объединяет экспериментальные и предельно индивидуализированные поиски, связанные с отказом от традиции, с самоценным поиском выразительных художественных средств, опосредованных субъективизмом и культом случайного, стремлением к оригинальной и зачастую эпатажной новизне выразительных средств. В случае с Ремизовым обращает на себя внимание графическая составляющая его вербального творчества, а также особенное внимание писателя к «звучащему» слову. По-своему глубоко закономерно сближение писателя (хотя и кратковременное, приходящееся на конец 1900-х годов) с русскими авангардистами — представителями раннего футуризма: братьями В. и Д. Бурлюками, В. Хлебниковым, Е. Гуро, А. Крученых[73]. В пользу авангардизма говорит и то обстоятельство, что «Ремизова в эмиграции более высоко ценили представители французского авангарда, читавшие его в переводе, как модерниста мирового масштаба, нежели русские эмигранты…»[74].

Но и такой взгляд на метод писателя сквозь призму «авангарда», многое объясняющий в природе его таланта, требует определенных оговорок[75]. Считается, что авангардист, «не может, подобно модернисту, запереться в кабинете и писать в стол; самый смысл его эстетической позиции» заключается «в активном и агрессивном воздействии на публику», в его творческое задание входит стремление произвести шок, скандал, эпатаж[76]. У Ремизова все было ровным счетом наоборот: создание новых творческих форм не являлось самоцелью; он никогда не выступал ниспровергателем классических норм изобразительности или же традиции как таковой. Стихия публичных манифестаций с целью демонстративного отказа от старого и, тем более, от традиционного, также не вписывалась в поэтику его личности. Реакция публики на собственные произведения, как можно было убедиться выше, писателя вообще не интересовала; скандальный резонанс, скорее, создавала критика, взявшая на себя миссию олицетворять собой условного «читателя».

Даже схематический абрис литературного пути Ремизова, выстроенный на основании разнообразных критических оценок, показывает, что какая бы то ни было итоговая «формула» его творческого метода не поддается однозначной интерпретации. Специфика ремизовского метода не может не проецироваться на всю сферу его художественной деятельности, в том числе и на внелитературное творчество — чтение и рисование, а также на его игровое поведение, породившее такой социокультурный феномен, как Обезьянью Великую и Вольную Палату. Проблема метода писателя требует дальнейшего осмысления, в первую очередь, посредством анализа конкретных творческих практик и философско-эстетических исканий зрелого периода его литературной биографии. Мы имеем дело со сложной, до некоторой степени стихийно складывавшейся конфигурацией, основанной на неуклонном стремлении личности художника к самовыражению.

Интерсубъективность

В начале 1930-х годов, словно желая подвести итоговую черту под нескончаемыми спорами с критикой по поводу своих взаимоотношений с «читателями», А. М. Ремизов написал небольшой текст (который так и остался неопубликованным), озаглавленный «Мой девиз»:

«Мой девиз — „быть самим собой“. А быть самим собой значит: ни при каких обстоятельствах не нарушать тех заветов и заповедей, какие всем существом моим свободно положены мною для себя. Только поступая так, я сохраняю ценность своего существа, т. е. остаюсь „сам собою“. А оставаясь „сам собою“ я чувствую в себе силу жить на свете — вести борьбу с тем, что я считаю не правдой, и создавать (словом ли, поступком ли) такое, что для меня есть правда. Никакой человеческий суд не может уязвить меня, если говоря или поступая, я не отклонился от своих заповедей, т. е. говоря и поступая, был „сам собою“. Если бы все происходило так, совесть моя была бы спокойна. Но этого нет и не знаю, могло бы быть? О прошлом когда я вспоминаю, я говорю: если бы я был „умнее“, я поступил бы не так — или если бы мне пришлось снова начать жить, я сделал бы не так. А говорю я это потому, что вспоминаю свои поступки, которые как раз нарушали мое заветное и, поступая, я не был „сам собою“. И это останется у меня на всю жизнь — вернуть нельзя и исправить нельзя. И я еще осязаченный <так!> чувствую, что есть то, что составляет мою сущность и нарушая что, я делаю грех. А из всех грехов самый вопиющий это грех против своего „я“: перед другими можно каяться, можно загладить, но перед самим собой ничего не поделаешь и остается бессрочное терзание — мука по истине мученическая. „Быть сам собою“ это большая и грозная ответственность»[77].

Лишенный даже тени самоиронии «Мой девиз» примечателен необычной для Ремизова дидактичностью. Перед нами осмысление собственной позиции в условиях, когда необходимо защищаться перед внешними обстоятельствами. Ремизовский «девиз» наглядно демонстрирует особую творческую практику — обращение субъекта к самому себе, к той глубоко внутренней сфере, где обнаруживается сущностная человеческая ипостась — идеальное «Я» как субъективное первоначало, ядро личности, независимое от внешнего мира, руководствующееся собственными внутренними императивами. Такое «Я» постоянно сталкивается с условностью и даже невозможностью «чистого», незамутненного существования и поэтому вынужденно

функционирует в виде многочисленных ситуативных «я», обусловленных различными внешними обстоятельствами. В этом конфликте «внутреннего» и «внешних» «я», соседствующих в одном теле и духе, и разворачивается драматическая мистерия, которая вся построена на необходимости утвердить себя в себе самом, выявить то, что дано человеку a priori и не подвержено внешним изменениям.

Если в повседневной жизни этот конфликт зачастую решался Ремизовым в пользу внешних (ситуативных, ролевых) «я», то в творчестве на первый план выступало «Я» идеальное. За всеми без исключения текстами писателя — и прямо автобиографическими, и полностью вымышленными — стоит его личность, для которой бытие разворачивается исключительно внутри собственного «Я». Творческая позиция Ремизова принципиально *субъективна:* кажется, что иного взгляда, кроме как из глубин собственного сердца, для него не существует. Тотальный субъективизм утверждается писателем всевозможными способами. Это и привнесение различных реалий личной биографии в художественный текст («Пруд», «Часы»), и включение примет своей личности в отвлеченно-художественное повествование («Пятая язва»; «Весеннее порошье», «Подорожие»), и сведение конкретных характеристик собственного «Я» к одному герою («Крестовые сестры»), и обнаружение множественности своего «Я» одновременно в различных образах одного и того же произведения («Плачужная канава», «Учитель музыки»), и смещение хронотопов Петербург — Берлин — Париж в соответствии с личностным восприятием реальности («Кукха», «Взвихренная Русь»), и мифологизация главного героя мемуарной прозы («По карнизам», «Подстриженными глазами», «Мышкина дудочка», «Иверень»). Наконец, это не только пересказы сказок и легенд («Докука и балагурье», «Николины притчи»), реконструкция мифов мировой культуры («Павьим пером», «Круг счастья»), но и буквальное «вживание» в образы литературных героев («Огонь вещей»).

Обычно в историко-литературных исследованиях «растворение» ремизовского «Я» в других художественных субъектах рассматривается как проявление универсального «автобиографизма»[78]. При этом все исследователи, как правило, цитируют парадоксальные высказывания самого писателя. В письме к Г. И. Чулкову от 15 ноября 1911 года Ремизов сообщал: «К сведению Вашему: автобиографических произведений у меня нет. Конечно, как в прудовых, так и в посолонных рассказах есть о самом себе, но это не перст, указующий: зри»[79]. В другом случае (автобиография 1912 года) в описание собственного творческого

кредо он внес определенное уточнение: «Автобиографических произведений у меня нет. Все и во всем автобиография: и мертвец Бородин (Собр. соч. Т. 1. Жертва) — я самый и есть, себя описываю, и кот Котофей Котофеич (Собр. соч. Т. IV. К Морю-Океану) — я самый и есть, себя описываю, и Петька („Петушок“ в Альманахе XVI „Шиповника“) тоже я, себя описываю»[80]. Можно только согласиться с мнением А. М. Грачевой, что, несмотря на многократные цитации, данная антиномия еще не получила «адекватного научного осмысления»[81].

Возражать против наличия автобиографических элементов в ремизовских произведениях не приходится. Однако до сих пор остается неясным, почему писатель так сопротивлялся применению термина «автобиографизм» к своим сочинениям: «литературные произведения для писателя все, но не следует искать в них биографическую последовательность, и фактов из его „живой“ жизни»[82].

На этот вопрос отчасти ответил К. В. Мочульский — один из немногих современников Ремизова, заметивший, что автобиографические приметы являются лишь малым выражением сознательной пансубъективистской творческой программы: «Нельзя понять особенностей ремизовского письма — такого единственного в своеобразии — не раскрыв его главного символа. Ремизов рассказывает от первого лица; кажется, что рассказчик и есть сам автор и что писания его — автобиографичны. Прием этот проводится так убедительно, что о личности повествователя как-то и не думаешь. А между тем „я“ у Ремизова — самое удивительное и особенное из всех его созданий. Перед „реальностью“ ремизовского рассказчика-чудака, выдумщика, начетчика, мастера все клеить и вырезывать, сновидца, сказочника, кротчайшего духом, запуганного жизнью, загнанного в подполье, проказника-кавалера обезьяньей палаты, истерзанного жалостью и умиленного перед Богом — перед этим образом фигуры лесковских рассказчиков, пушкинского Белкина, гоголевского Рудого Панька кажутся литературной стилизацией. Ремизов создал своего героя — русского писателя, которого одни называют Ремерсдорфом, другие — Ремозом, у которого под потолком на нитках висят сухие сучки, звезды и рыбьи кости, который не только на иностранных языках, но и по-русски ничего толком объяснить не может, который дома разговаривает с „эспри“ и „гешпенстами“, а на улице забывает, куда идет, путает трамваи и попадает под автомобили. <…> В сочинениях Ремизова из-за каждой его особенно — как только он один умеет — выгнутой фразы просматривает в нас лукаво печальное лицо этого „чудака“. Похож ли на него сам Алексей Михайлович

Ремизов? Вопрос праздный — об искренности, о психологии творчества. Как бы мы его не решили, ничего он не прибавит к нашему пониманию ремизовского искусства»[83].

В данном случае в толковании нуждается само понятие «автобиографизма»[84]. В буквальном переводе с греческого *(autos* — сам, bios — жизнь, grapho — пишу) — это воссоздание в художественных образах собственного реального опыта через трансформацию многообразного жизненного материала. В этом смысле «автобиографизм» представляет собой форму иногда явного, иногда скрытого модифицированного существования авторского *я-для-других* в создаваемых им текстах. Еще в начале 1920-х годов М. М. Бахтин отождествил автобиографию с «самообъективацией», то есть с такой практикой, когда автор передает собственные свойства своим героям, наделяя персонажей («других») функцией зеркала: «видения себя самого»[85]. Противоположную тенденцию — переживание жизни «в форме отношения к себе самому, в ценностных категориях моего *я-для-себя*»[86] — Бахтин рассматривал как «кризис авторства», связывая ее с трансформацией роли субъекта по отношению к творимым им текстам. Говоря о писателях, соотносимых в истории литературы с направлением модернизма («от Достоевского до Белого»), философ указывал на принципиальное смешение позиции автора извне вовнутрь изображаемого: «жизнь стремится забиться вовнутрь себя, уйти в свою внутреннюю бесконечность, боится границ, стремится их разложить, ибо не верит в существенность и доброту извне формирующей силы; неприятие точки зрения извне». Для такого типа авторского поведения «понять — значит вжиться в предмет, взглянуть на него его же собственными глазами, отказаться от существенности своей вненаходимости ему»[87].

Закономерно, что спустя полстолетия тезис о так называемом «кризисе авторства» получит свое логическое завершение в идее «смерти автора» (Р. Барт) и «смерти субъекта» (постструктурализм), а у некоторых исследователей даже появится желание рассматривать произведения Ремизова в постмодернистском ракурсе — как письмо, ориентированное исключительно на читателя[88]. Действительно, некоторые элементы творчества писателя (в частности, интертекстуальность поздних ремизовских сочинений, сказовая манера или стремление внести в собственный текст «чужие» голоса, как в очерках книги «Россия в письменах»), на первый взгляд, дают основания говорить о предвосхищении им отдельных тенденций постмодернизма. Однако вопреки уже нарождавшейся тенденции, даже эксплуатируя ее в некотором смысле, Ремизов не отрешался

от собственного авторского «Я», а, напротив, транслировал «Я» через чужое. Ремизовское творчество (быть может, наиболее характерное для эпохи модернизма) отличает радикальная экспансия «Я» во вне, сопровождающаяся активной «авторизацией» как окружающей жизни вообще, так и «чужого» художественного материала[89]. Если объективация — это процесс отчуждения «Я», субъективация, напротив, — процесс возвращения к самому себе, к своему подлинному существованию[90]. «Вживание» в предмет сопровождалось у писателя не клонированием «Я», но максимальным расширением сферы самоосуществления. В этом смысле источником и конечным итогом творчества оказывалось «пра-Я» как особая, «трансцендентальная» субъективность[91].

В интродукции главы «Аэр» из книги «Учитель музыки»[92] автор задается целью — создать произведение, героем которого стало бы его собственное «Я»: «Попробую еще рассказать, как я узнал мир или как мир меня узнал, что одно и то же»[93]. Обнаружение тайны своей трансценденции Ремизов описывает здесь как чудесное, сверхъестественное событие: «Я был живым свидетелем призрачности мира, на мне оправдывались примеры философов о недостоверности наших чувств. Я мог бы за Гоголем повторить слово-в-слово: „да, все обман, все мечта, все не то, чем кажется“. Брошенная на дорогу палка, с которой Шопенгауэр начинает свое исследование о мире-представлении, для меня действительно превратилась бы в змею, и положенная в головах свитка, от нее Гоголь ведет свою повесть о волшебном мире мары на нашей грешной земле со свиными рожами, мешками золотых черепков, помойными котлами кладов, разлучными гусаками, шинелью, коляской, носом, ревизором, игроками и мертвыми душами, была бы для меня не свиткой, а „свернувшимся дьяволом“»[94].

Писатель ставит здесь еще одну, практически неразрешимую проблему — познания сущности своего «Я», «моей загадки» вместе с непознанностью «другого» внутри самого себя. Первые столкновения с тайной существования «других» исполнены истинной болью и трагизмом: «и я увидел глаза: их было много, и все огни, как один, с голубыми белками зеленые — они закрывались и раскрывались, нестерпимые по своему жгучему взгляду. Раньше я никогда не плакал: я кричал от боли и закатывался в сухих рыдания, но этот взгляд меня прожег до крови, и я заплакал: это были первые слезы». По детским воспоминаниям, «прекрасным сентябрем» («с этим гоголевским определением», признается писатель, для него «всегда соединялось „серебро“: чистота и звон»), в такой «ясный,

нежаркий, вызванивающий день»[95] случилось странное столкновением с юродивым-прозорливцем, неожиданно обрушившим проклятия на подростка. Творческая авторефлексия соединила этот биографический эпизод с мотивом из гоголевской «Майской ночи» о ведьме, которую удалось распознать среди русалок лишь потому, что «тело ее не так светилось, как у прочих: внутри его виделось что-то черное»[96]: «Я стоял один, все разбежались. Я никак не мог понять, что такое я сделал, или какое черное пятно разглядел он у моего сердца?»[97] Вряд ли есть смысл искать в этом мифологизированном событии буквальный автобиографический подтекст. Область применения этого принципа к творческому методу Ремизова представляется нам достаточно ограниченной.

Практически в тот же самый период, когда Ремизов в парижской эмиграции утверждался в праве «быть самим собой» и создавать — словом и поступком — собственный, *истинный*, мир, немецкий философ Э. Гуссерль работал над рукописью «Картезианских размышлений». Книга, в основу которой были положены две прочитанные в Париже лекции (23 и 25 февраля 1929 года), впервые вышла в 1931 году на французском языке[98]. Основоположник феноменологии сформулировал здесь концепцию «интерсубъективного» мира, в соответствии с которой внутреннее, «трансцендентальное Я» творит («конституирует») из самого себя и в самом себе не только собственное «психологическое Я», но и многочисленные «Ты», «Мы» и «Они». Благодаря таким модификациям действительность, окружающая субъекта, претерпевает радикальную трансформацию, превращаясь в «жизненный мир», существующий исключительно для этого человека в его единичности и оригинальности.

Самоуглубленные рефлексии русского писателя, безусловно, не имели прямого отношения к феноменологическим медитациям немецкого мыслителя. Ремизов сам по себе пришел к тому, чтобы стать главным действующим лицом созданного им мира. И тем не менее ремизовский «символ веры» — «Мой девиз» в максимальной степени соотносится именно с учением философа о «чистом сознании» субъекта, которое вначале интенционально сводится к «Я», а далее направляется на всё окружающее человека бытие. Можно сказать, что Ремизов неизменно выступает в роли демиурга творимого им жизненного мира. Независимо от формы и материала, будь то реально проживаемый жизненный эпизод или легенда, ремизовская проза имеет абсолютную точку отсчета — собственное ego писателя: «…я никакой рассказчик, я песельник, и из меня никогда не вышло романиста: мой „Пруд“ „Часы“, „Крестовые сестры“, „Пятая язва“. „Плачужная канава“ и

даже „Оля“ — какой-то канон и величание, но никак не увлекательное зимнее чтение моего любимого Диккенса. Мне легче говорить от я, не потому что я бесплоден <…> и вовсе не по „бесстыдству“, а потому что „поется“»[99]. Существенно, что, отмечая присутствие «Я» в произведениях, написанных от третьего лица, Ремизов связывал природу собственного нарратива с пением — архаической и сакральной формой речеведения, основанной на перемене голоса. Пение — по сути своей «персонологическое двуголосие», — является порождением субъектного синкретизма, характеризующегося нерасчлененностью «Я» и «другого».

Согласно Гуссерлю, интерсубъективные миры возникают благодаря способности «трансцендентального Я» к конституированию «других» посредством чувственного восприятия (вчувствования), воображения и усмотрения сущности. Отчужденное бытие преобразуется в осознанную сферу индивидуального существования усилиями чистой, трансцендентальной субъективности, которая заполняет собой все сущее. Сведенные к «собственной сфере» «другие» уже только отчасти принадлежат внешнему миру и оказываются своего рода модификациями «Я». Перенос трансцендентального «Я» на «другого» (таким образом, что «чужое» становилось бы «своим») применяется к любым alter ego, при помощи которых появляется возможность взглянуть на себя не изнутри, а «как бы» снаружи.

Для Ремизова интерсубъективность возникала через буквальное «вчувствование» «другого»: «А я вам скажу, кто я. Я — нянька Анисья (Анисья Алексеевна) и я — горничная Аннушка (Анна Борисовна) и я же, — повар (Дементий Петрович). Загляните на кухню, <…> когда я за своей работой и без всякого тормошения и никто меня не дергает и в тишине: с двенадцати ночи и до трех или немного позже. Отрываясь от беспокойных сливающихся строчек, в раздумье, я вдруг замечаю (я как очнулся во сне, продолжая сновидение), что я не один: под кастрюлями горничная Аннушка с поджатыми губами, — я не решаюсь спросить, что ее сегодня так расстроило, какая забота? <…>…а вот и нянька Анисья, знаю, как ей трудно, а поднялась к плите, спасибо, это она осторожно ставит на стол к рукописи мой волшебный „фильтр“, — кофе, и отошла в угол, <…> где примостился спиной к ордюру, вижу „философ“ повар Дементий; набивает из окурочного табаку вытянутые, советским способом, использованные гильзы, спасибо, — я закуриваю его папиросу. <…> А иногда и без всякого вдруг, подпершись кулаками, мы совещаемся, как исхитриться, как будем жить завтрашний день…»[100]. Рассказ о своих «превращениях» Ремизов завершал

словами: «Но ведь это я говорю, — это мое, мои слова, мой голос, мой взгляд, моя сказка»[101].

Потребность в адекватном познании первоначал бытия Ремизов передавал словами английского поэта и художника В. Блейка: «Если бы двери восприятий были очищены, всякая вещь, показалась бы людям такой, какая она есть — бесконечной»[102]. В аналогичном смысле высказывался и Гуссерль, настаивая на «чистоте» человеческого самосознания: «Если я ставлю себя над всей этой жизнью и воздерживаюсь от какого-либо полагания бытия, прямо принимающего *мир* как сущий, если я направляю свой взгляд исключительно на саму эту жизнь как на осознание *этого* мира, то я обретаю себя самого как чистое *ego* с чистым потоком моих *cogitationes*»[103]. Для очищения собственного опыта Ремизов использовал разнообразные гносеологические техники: медиативное представление, воображение, воспоминание, восхождение мысли к сути вещей, данных вне каких-либо временных или пространственных дефиниций. В одном из подобных экспериментов «трансцендентальное Я» писателя, конституирующее идеальный мир сущностей, соединяет образ умершего Поэта с локусами детства: «…однажды на Океане, в десятилетнюю память Блока. Моя напряженная мысль вызвала его, как живого, и вот мы опять встретились. У меня сказалось, что я должен быть один. И я увидел себя в том самом доме в Москве на Яузе у Полуярославского моста. В окне стоит луна и такая огромная, какой виделась мне в детстве, и белый свет широкой полосой от окна к печке. И в этой белой лунной полосе вдруг я увидел Блока. Как в жизни, улыбаясь, он протянул ко мне руку. <…> И от этого лунного света такая тишина, словно бы по всей Москве все вымерли, и один только я. И мне стало страшно. „Но ведь еще страшней ходить по земле чужим среди чужих!“ — подумал я»[104].

В другом случае Ремизов представлял свое «Я», приобщенным, благодаря «остроте чувств и яркости видения», к поворотному пункту мировой истории: «…я был среди демонов в „воинстве“ Сатанаила в тот крестный час смерти Христа, в дни, не отличить от ночей, когда померкло солнце и звезды, это наши глаза звездами прорезали смятение тоскующей твари. Я провожал Петра, когда пропел петух и раскаяние выжгло мои слезы. Я с грозным архангелом стоял перед крестом, я не мог помириться, и за архангелом я требовал разрушить закон жизни — сойти с креста. И я стоял перед трепетавшей осиной, мое отчаяние глядело в закатившиеся глаза Иуды»[105].

Для отдельных творческих натур пути в трансцендентное

открывались посредством различных отклонений, подобно «каббалистически оккультным подпоркам» Новалиса и Нерваля, эпилепсии Достоевского, алкоголизму Э. По или Гофмана или же благодаря дару озарения, как у «крылатых» Белого и Блока: «Крылатые Андрей Белый и Блок, — говорил Ремизов, — а я с подрезанными на первый взгляд крыльями — где-то и чем-то мы соприкасались. Никогда не успокоенный я чувствовал себя земляным, а Блока и Белого — небесными детьми»[106]. Для самого писателя («прежде всего „нормального“»: «здоровая кровь, крепкое сердце и легкие для певца»[107]) очищение сознания находило воплощение в открытии собственного трансцендентального «Я», — того одинокого, отрешенного от обычной жизни самосознания, которому дано видеть не просто лица других людей (способность бытового сознания) и даже не их образы (возможность художественного сознания), но прозревать саму сущность феноменального мира. Закономерно, что свою (по сути — феноменологическую) творческую практику Ремизов определял словами — «прикидываться» и «превращаться»: «наконец, <…> заглянул в себя и не без удивления открыл и в самом себе целый ряд превращений»[108].

С раннего детства будущий писатель населял сферу существования «Я» совершенно особыми образами, почерпнутыми из книг и рисования, тогда как некая «объективно существующая» реальность оставалась для него за гранью сознания: «Спрятавшись от видимого мира — знать не очень-то мне показался! — погрузившись в мир книг, я продолжал рисовать»[109]. Устойчивая самоизоляция была обусловлена прежде всего тем обстоятельством, что еще ребенком, не подозревавшим о своем плохом зрении и долгое время не пользовавшийся очками, Ремизов воспринимал окружающую действительность как внеположенное его собственному миру призрачное пространство: «Мой мир — совсем другой мир, это был осиянный, пронизанный звучащим светом и окрашенный звуками и мир, о котором знал только я. <…> И когда я надел очки, все переменилось: как по волшебству, я вдруг очнулся и уж совсем в другом мире»[110].

Вынужденная объективация границы, отделявшей мир от «Я»[111], которая пришла к будущему писателю с появлением очков, не только не разрушила, но даже повысила ценность собственного взгляда на внешние явления, заставила переключить внимание с воспринимаемых вещей на сам акт восприятия. Логически осмысленные и направленные на самое себя переживания соединились у Ремизова с «расположением к миру»: «У меня было именно такое чувство — расположение к

миру, <…> — вот чего пожелаю людям. И непонятно, откуда это приходит на человека, не могу объяснить себе, как возможно, все видя, и мало того, все чувствуя, держать в своем сердце расположение ко всему…»[112] В «Подстриженных глазах» подробный рассказ о мучительных фобиях всего «жизненного», которые были неизбывны до такой степени, что если даже самому пугливому существу на земле суждено перебояться, то «нас останется двое: мир — грозящий и я со своим страхом», сменялся утверждением: «а ведь я люблю и землю и цветы и деревья и море и грозу, я люблю музыку, люблю и джаз, люблю и цыганские песни, и мне больно перед болью и несчастьем человеческим и мне жалко зверей и я берегу вещи и я чувствую себя „человеком“ перед глубокой мыслью человеческой, перед поступком человека большого сердца, смелости и мужества»[113].

Проблема самоидентификации как усмотрения сущности (по Гуссерлю, *«ego* само есть сущее для самого себя в непрерывной очевидности и, следовательно, *непрерывно конституирующее себя в себе самом как сущее*»[114]) решалась для Ремизова посредством радикального отбрасывания предуготовленных социумом дефиниций, сведения «психологического Я» к «самоочевидностям», путем медленного и последовательного погружения в глубины «трансцендентального Я». В 1904 году, в один из узловых моментов своей жизни, он написал: «…и к „революционерам“ не подхожу, и к „полиции“ не подхожу, и к „Весам“ („декаденты“) не подхожу, и к „Правде“ („большевики“) не подхожу, еще остается Петербург, наперед скажу, и у Мережковских я не свой, да и они не по мне, вместе с Чуйковым и с их фальшивой „религией“»[115]. Потребность субъекта сначала «вынести за скобки» все наносное, идущее извне, все кем-то навязанное либо ошибочно воспринятое как «свое», а потом оставить внутри этих скобок только очевидную данность своего существования (вернее, несомненную данность существования человека во всем сомневающегося), — была вызвана не желанием замкнуться «в себе», а напротив, найти возможность понять внешний мир так же, как себя самого, и увидеть в другом, чужом и внешнем, — «свое» и «себя». Подобную рефлексивную практику, посредством которой «я в чистом виде» схватывает «себя как Я вместе с чистой жизнью собственного сознания, в которой и благодаря которой весь объективный мир есть для меня, и так, как он именно для меня»[116], Гуссерль называл феноменологической редукцией (ἐποχή).

Описанная творческая методика была особенно продуктивна в отношении литературных текстов, которые писатель использовал в качестве материала для своей работы. Суть приема

заключалась в том, чтобы «очищать» предмет исследования для созерцания идеального первообраза. Таинства собственной практики Ремизов приоткрыл во время работы над «Огнем вещей»: «У Достоевского — мысленная перевязь действий: в „Скверном анекдоте“ есть такая перевязь в несколько страниц, а по времени — полминуты. А чтобы выделить эти „мысли“, как принято выделять стихи, не попробовать ли напечатать без знаков препинания (что было бы и ближе к действительности, ведь непрерывность в ней без передышки — мысли думаются, передумываются и задумываются)?»[117] Действующий в сфере чистого воображения художник при помощи игры свободной фантазии измышлял ряд признаков заданного предмета, варьировал и изменял («вертел» и «перебрасывал»[118]) его совершенно произвольно (на сторонний взгляд), добавлял к нему новые характеристики или лишал старых, в результате чего сам исходный предмет становился одной из возможных вариаций.

В повести «По карнизам» описан аналогичный процесс творческого осмысления «чужого» текста: «Потом на меня напало то, что бывает со мной, когда я много пишу. Мне пришла на память „программа“ из рассказа Шишкова, и я стал ее мысленно вертеть — как на бумаге, выписывая буквы только в воздухе, букву за буквой…»[119] Основная цель заключалась в том, чтобы уловить неизменность варьируемых признаков — то, что Гуссерль называл «свободной вариацией фантазии». Когда образ как бы перерастал самое себя, когда «сквозь конкретную индивидуальность образа» можно было увидеть «его целостную силу, остающуюся той же самой, хотя и скрывающуюся в тысячах форм», наступал момент репрезентации — отображения его идеальной сущности[120].

Утверждение ремизовского интерсубъективизма происходило через развитие способности принимать на себя образ другого. Писатель был уверен в том, что именно так и создавались бессмертные произведения: «В каждом человеке, сознание не одного, а многих, живет не один образ и не одно подобие. Творчество, источник которого боль и тоска, „слеза Господня“, есть воссоздание этих образов и подобий, неладных друг с другом, спорящих и враждующих. Воссоздание же в художественном произведении не описание кого-то, а непрямая форма исповеди: пишут только о себе с себя — „всякий не может судить, как по себе“ (Достоевский). <…> Отбор литературного материала совершается не наугад, что под руку попало. И что это значит, что на чем-то остановилось мое внимание? Да это встреча и память о прошлом. То же и с воспоминанием из прочитанного: ведь лезет в голову что-то одно, определенное, а все другое,

казалось бы не менее интересное, стерлось. <…> Самое недостоверное исповедь человека. Достоверно только „непрямое“ высказывание, где не может быть ни умолчаний по стыдливости, ни рисовки „подымай выше“. И самое достоверное в таком высказывании то, что неосознанно, что напархивает из ничего, без основания и беспричинно, а это то самое, что определяется словом „сочиняет“»[121].

Изначальное тождество «своего» и «чужого» в творчестве писателя не сразу было понято и принято критикой. Показательно, что в самом начале творческого пути Ремизову пришлось даже отстаивать «профессиональное звание человека, реализующего свое ремесло»[122]. Эффект разорвавшейся бомбы произвела газетная заметка, анонимный автор которой обвинил писателя в плагиате: «Позвольте через посредство „Биржевых ведомостей“ рассказать читающей публике, как г. Ремизов экспроприирует (другого выражения не подберешь!) свою славу. Из предлагаемых документов вы убедитесь, что г. Ремизов не писатель, а списыватель»[123]. Собственные принципы обращения с фольклорными источниками Ремизову пришлось объяснять в открытом письме в редакцию «Русских ведомостей»: «…При художественном пересказе, когда по сличении всех имеющихся налицо вариантов какой-нибудь народной сказки материалом является облюбованный, строго ограниченный текст, — все сводится к самой широкой амплификации, т. е. к развитию в избранном тексте подробностей или к дополнению к этому тексту, чтобы в конце концов дать сказку в ее возможно идеальном виде. Что и как прибавить или развить и в какой мере дословно сохранить облюбованный текст, — в этом вся хитрость и мастерство художника»[124].

Ремизовская творческая практика отразила не только индивидуальные особенности его метода. Характерно, что в многочисленных откликах, вызванных скандалом на страницах прессы, литературное поведение Ремизова расценивалось как симптоматичная тенденция: «„модернисты“ сделали еще один крупный шаг в литературной технике…»[125]. Объясняя свой метод, Ремизов использовал термин «амплификация», который в литературном обиходе подразумевает риторическую фигуру, обозначающую многословие, велеречие — расширение и повторение одного и того же смысла разными словами и оборотами, необходимыми для усиления воздействия речи на читателя. В письме издателю альманахов «Шиповник» Копельману 17 июня 1909 года он снова вынужден был защищаться от обвинений: «Я имел полное право пользоваться материалом Записок Императорского] Геогр[афического]

Общ[ества]. Для этого материалы и существуют. Материалы записываются, и чем точнее запись, тем ценнее материалы — записыватель от себя вносить и поправлять не имеет права ни букв, ни полслова. Обрабатывать предоставляется каждому. Материалы — в данном случае сказок — представляют из себя открытое сокровище всего народа. Если я сумел обработать — я прав, если не сумел — я виновен»[126]. Заметим, что если в начале XX века свободное отношение к генезису литературного образа еще квалифицировалось как нарушение литературной этики[127], то спустя десятилетие разрыв «родовых» связей образа и источника превратится в своего рода «двигатель» литературного прогресса.

Зрелым опытом интерсубъективной «авторизации» можно назвать ремизовский перевод статьи французского исследователя П. Паскаля. На этот раз «приученная» писателем критика встретила труд писателя-«толкователя», хотя и не без известной доли иронии, но полностью признавая за ним право «быть самим собой». «…Вот перед нами „перевод“ статьи П. Паскаля „По следам протопопа Аввакума в СССР“, — писал Мих. Осоргин, — сделанный А. М. Ремизовым, его вычурным, но всегда блестящим русским языком („Русск. Зап“, июнь). Переводчик в послесловии сам сознается, что хотя он „ничего не навязывает, ничего не присочинил“, но „сковырнул два-три выражения на русский лад“, а как стал переписывать, „переписываю и вижу: пишу по-своему, отстать не могу“ <…> „тут уж сами собой и вавилоны и заковырка — под стать росчерку — и прет и гонит“, и вообще „без беллетристики не обошлось“. Из статьи П. Паскаля, написанной „по образцу и слогом журнальных статей“, получилась статья А. Ремизова, как бы его рассказ со слов французского ученого, однако, этим ученым подписанный. Раз автор согласился на такой пересказ, — о чем говорить! Рассказ очень, очень интересен, и он может войти в собрание сочинений Ремизова, — но никогда — в собрание сочинений исследователя жития Аввакума; не мог, все-таки Паскаль, хотя и отменно знающий русский язык, написать: „Протоптал себе дорожку, шито-крыто, околом и проломом, как лиса в курятник“, или „Раскрыл книгу, и как носом повел по странице, в глазах инда зарябило: Аввакум!“. — По прочтении рассказа, мы знаем, как Ремизов представляет себе хождение П. Паскаля по советским мукам в розысках Аввакума, — но мы совершенно не знаем, как происходило дело в действительности. Лица автора не видно, вместо него, из строк подмигивает его „переводчик“, точнее — его толкователь»[128].

Проявление примет авторского характера, «лица» и даже голоса не только в героях, но и внутри самой художественной

реальности, предопределило интерсубъективный характер ремизовской прозы. В «Огне вещей» художественный опыт классиков уже представлен в виде личного опыта самого автора. Переживание («вчувствование») образов и сюжетов из произведений Гоголя, Пушкина, Тургенева, Толстого и Достоевского преобразовывало факт обыкновенного чтения в факт личной биографии, пережитой и осмысленной: «Распаленными глазами я взглянул на мир — „все как будто умерло <…>“. За какое преступление выгнали меня на землю? Пожалел ли кого уж не за „шинель“ ли Акакия Акакиевича? за ясную панночку русалку? — или за то, что мое мятежное сердце не покорилось и живая душа захотела воли? Какой лысый черт или тот, хромой, голова на выдумки и озорство, позавидовал мне? А эти — все эти рожи, вымазанные сажей, черти, <…> все это хвостатое племя, рогатые копытчики и оплешники, обрадовались! Да, как собаку мужик выгоняет из хаты, так выгнали меня из пекла. Один — под звездами — белая звезда в алом шумном сиянии моя первая встреча»[129].

Творческое упоение было для Ремизова прекрасным сном, приводящим к истокам жизни. Только переживаемый лично восторг подобного самозабвения оправдывал такие субъективные бытовые сломы, которые Ремизов позволял себе в «Огне вещей»: «Трепетная горячая минута, не отвлекайте, не будите человека. А тут кричат над ухом, да ту же картошку надо варить, хорошо если есть, хуже, когда нет ничего». Неслучайно его возвращение на страницах «Огня вещей» и к принципиальному вопросу о праве художника на субъективность и полную независимость от запросов читателя: «Слова Писемского о судьбе Гоголя и вообще писателя[130], которого и нынче тычут читателем, советуя писателю полюбить этого благосклонного читателя, что будто бы эта любовь и будет началом взаимного понимания и интереса»[131]. И вновь писатель с упорством повторял: «Мир — это только мое чувство и образ его по мне»[132]; «Пишется не для чего. Самое казалось бы намеренное приходит помимо воли. Пишется *„как попало“*. Так написались „Вечера“ и „Миргород“»[133].

Наиболее целостным и последовательным отражением в образах конституированного мира «для себя» можно считать роман «Учитель музыки». Многочисленные авторские рефлексии, относящиеся к разнообразным проблемам человеческого существования, одновременно воплощаются здесь во всех вымышленных героях общего хронотопа повествования: «Прошу не путать никого с Александром Александровичем Корнетовым, ни из его знакомых и приятелей, это я сам. <…> Я — и Корнетов

и Полетаев, и Балдахал-Тирбушон и Судок и Козлок и Куковников и Птицын и Петушков и Пытко-Пытковский и Курятников и, наконец, сам авантюристический африканский доктор. Все я и без меня никого нет. Да иначе и невозможно: писатель описывает только свой мир и ничей другой, и этот мир — его чувства и страсть. Или как выразился бы профессор математики Сушилов, тоже один из героев идиллии: „Корнетов и его знакомые — мои эманации расчленение моей личности на несколько отражений моего духа“. Что-нибудь внешнее, постороннее, что называется „не-я“, „другой“, для писателя только материал, если он чувствует в нем себя, он его примет — „заживет“ в нем. Так совершилось превращение Толстого в Наташу Ростову и Анну Каренину, в Катюшу Маслову; а Тургенева — в Лизу, в Ирину, в Елену; а Лескова — в Лизу Бахареву. И точнее следовало бы сказать не превращение, а переодевание <…>. Писатель подбирает матерьял по себе и через этот матерьял познает себя»[134].

«Учитель музыки» несет в себе яркие художественные приметы того идеального мира, который создан творчеством «трансцендентального Я» — и понимание этого мира возможно только благодаря принципу интерсубъективности, выраженному в форме иронического парадокса: «каторжная идиллия». Один из центральных эпизодов «Учителя музыки» вновь возвращает нас к ситуации с анкетой «Для кого писать» и полемикой вокруг нее. Глава «Шиш еловый», первоначально опубликованная также в «Числах» (1933, № 9), оказывается не столько художественным разыгрыванием «в лицах» уже известной истории, сколько окончательным торжеством пансубъективизма. «Двойник» Ремизова — Полетаев, потеряв работу, вынужден был интервьюировать известных представителей литературного ремесла: «В журнале „Мысли“ есть такой вопрос: „для кого писать?“ — и есть ответ: один говорит — „надо писать для читателей, для всех, для большинства, для массы, и как можно проще и понятнее“, а другой говорит — „не для кого и не для чего, а для того самого, что пишется и не может быть не написано“»[135].

Среди опрашиваемых появляется и философ Лев Исаакович Шестов — старинный ремизовский друг, знаток Кьеркегора и Гуссерля. Как позднее признавался Ремизов, во всех его «„комедиях“ Шестов играл несомненно главную роль»[136]. Не обойден в рассказе вниманием и М. Осоргин, упоминание о котором как главном оппоненте возникало без всяких отсылок к действительным фактам: «А как же насчет Михаила Андреевича: „для кого писать?“ — спросил я, ободренный чаем»[137]. И

Шестов, по праву человека, понимавшего с полуслова («рыбак рыбака видит издалека»[138]), отвечал словами великих мыслителей: «А помните, что написал Ницше окончив „Menschliches Allzumenschliches“? <…>. — Mihi ipsi scripsi! <…>, „написал для самого себя“. <…> — Вспомнил <…> еще из Горация. — <…> „если хочешь заставить меня плакать, сам наперед испытай боль“»[139].

Всячески травестируя положение обыкновенного человека в беседе с философом, Ремизов вкладывает в уста Полетаева любопытные признания: «…к еще большему моему смущению Шестов принял меня за Киркегарда и сказал мне самую французскую любезность <…>. Я поспешил его успокоить, что <…> я от Корнетова, его соседа и почитателя, и что сам я, Полетаев, стараюсь вникать в его книги и уже кончаю его полемику с Гуссерлем, А чтобы не сказать, чего невпопад, Гуссерля я не читал, я поскорее раскрыл „Мысли“…». Однако Ремизов все же намекает, что, хоть и «не читал» он Гуссерля, но с принципом феноменологической редукции хорошо знаком. В пассаже, касающемся Шестова и Бердяева, он наделяет философским знанием другое свое alter ego — Александра Александровича Корнетова: «Корнетов говорит, что если вывести за скобку показательные рэсепсионы Шестова и религиозно-философские заседания Бердяева, то никакого и противоречия не будет, а останется Шестов-Бердяев: *книга».* Совершенно полагающийся на мнение Корнетова, Полетаев приходит к единственно приемлемому для себя умозаключению: «Я так и сделаю <…>, — я буду читать их книги»[140].

Вывод Полетаева можно считать еще одним ответом «книжникам и фарисеям». По глубокому убеждению Ремизова, творчество писателя — не что иное, как единственно правдивое отражение его личности, вся сущность которой представлена во множественности отражающихся миров. В 1952 году он вновь повторит на страницах романа «Иверень»: «Я никогда не думал ни о пользе, ни о вреде моих книг и не задавался целью пользовать кого или вредить. Передо мной никогда не было „читателя“ — для меня удивительно слышать, как настоящие писатели говорят: „мой читатель“, или благоразумный совет редактора: „надо считаться с нашим читателем“. Сам я в рукописи читал свое, а напечатанное — никогда, и был самому себе беспощадный судья»[141]. Личностное самоопределение Ремизова было обусловлено двумя интенциями: стремлением сохранить «Я» в неизменном виде и желанием в максимальной степени присвоить мир со всеми его духовными и культурными ценностями, наполнив их свойствами своего субъективного. На самом деле не

столь уж и важно, «читал» Ремизов Гуссерля или «не читал». С уверенностью можно сказать одно: художественный мир русского писателя создан интерсубъективным сознанием, для которого «все я и без меня никого нет».

Глава II. ТВОРЧЕСКОЕ САМООПРЕДЕЛЕНИЕ

Странствия души

Субъективность своей авторской позиции А. М. Ремизов декларировал на протяжении всей творческой жизни. Однако способы выражения этой субъективности претерпели очевидную эволюцию — от привычных форм использования литературных образов (в терминологии Бахтина — «я-для-других») в произведениях дореволюционного периода до предельной манифестации собственного «Я» в текстах, написанных в эмиграции («я-для-себя»). Перелом в способе выражения авторского «Я» произошел в год революции, оказавший решающее влияние на творческое самосознание писателя. В 1917–1918 годах возникает корпус текстов, образующий собой (использую выражение Андрея Белого) «историю самосознающей души». «Слово о погибели Русской Земли», «Слово к матери-земли», «Заповедное слово Русскому народу», «Вонючая торжествующая обезьяна…» демонстрируют тождество авторского и индивидуального «Я».

Написанные от первого лица воззвания, послания к родине, народу и даже ко всему враждебному и «торжествующему» отражают стремление писателя *лично* обратиться к urbis et orbis. Ремизов прямо высказывает здесь все, что накопилось в его душе за год революции. Такую модель авторской позиции можно назвать *центробежной,* поскольку интенциональный вектор направлен от «Я» к миру. В других текстах, относящихся к этому же периоду, реализуется иная, *центростремительная,* модель. К ним можно отнести поэмы «О судьбе огненной. Предание от Гераклита Эфесского», «Золотое подорожие. Электрумовые пластинки», книгу «Электрон». Здесь авторское «Я» выходит далеко за пределы индивидуального «Я», а последнее само становится объектом и предметом художественного осмысления, главным и единственным героем этих произведений.

Примечательно, что с начала 1917 года и до октября Ремизов практически не писал новых произведений, лишь фиксируя в дневнике свои эмоциональные переживания по поводу текущих политических событий. Творческий кризис завершился после тяжелого заболевания — крупозного воспаления легких, протекавшего с 24 сентября по 4 октября 1917 года[142]. Испытание, которое в буквальном смысле поставило писателя на грань жизни и смерти, привело к созданию поэмы «Огневица» (датированной 10 октября 1917 года)[143]. Центральным героем этого произведения впервые у Ремизова стало «Я», отвлеченное от личностных оценочных категорий и растворенное в окружающем

мире, обретающее статус трансцендентальности.

Уже самое первое видение, описанное в «Огневице», определяет содержание всей поэмы — это «страсти» по родине, «сораспятие» с истязаемой Русью: «Распростертый крестом, брошен лежал я на великом поле во тьме кромешной, на земле родной». Все драматическое развитие истории души в поэме построено на противоречии между стремлением «окрылиться», то есть окончательно отрешиться от всего земного, и личным чувством вины перед Россией за всеобщий грех русского народа. Даже само возвращение к жизни Ремизов расценивает как личную вину — «крест», который он должен нести: «Один виновен — один и должен нести».

Заявленная в «Огневице» тема «индивидуальной вины» человека своим глубинным смыслом обращена к учению древнегреческой секты орфиков (VI век до н. э.), известному по различным переложениям и интерпретациям[144]. В орфических рапсодиях грешная душа стремится очиститься от скверны земной жизни, многократно проходя путь нисхождения и восхождения, поскольку она оказывается неспособной вырваться из круга перерождений и обречена постоянно возвращаться в человеческое тело-гроб. Сторонники этого мистического движения объясняли греховность человеческой души двойственностью ее происхождения — от страдающего бога Диониса-Загрея, с одной стороны, и титанов, воплотивших в себе идею богоборчества, с другой[145]. Разъясняя смысл орфической идеи, Вяч. Иванов писал: «Вина эта очевидна: она — в обособленном, эгоистическом, „титаническом“ самоутверждении человеческого *я* („тело — организованный эгоизм“, утверждает Вл. Соловьев вполне в духе орфиков и Анаксимандра), в метафизическом свободном приятии душою „принципа индивидуации“, в воле к отдельному бытию; этою волею она продолжает грехопадение „предков законопреступных“, т. е. титанов. <…> Грех души по орфикам, — ее личное самоопределение»[146].

Таким же образом — как абсолютное проявление индивидуальной воли — описывает Ремизов свое восхождение на «вершину». По существу это самый патетический момент путешествия души в высших сферах потустороннего мира: «Я знаю, я прошел через землю, сквозь самые недра, через огонь, я был в царстве звезд и от звезд в звездном вихре за звезды на небесах. Я прошел все мытарства, я сгорел на огне моей боли и смертной тоски, я взойду на вершину». Однако представленная в «Огневице» мистерия перерождения души завершается трагедией: «И вот, как от удара, сшибло, и я упал». Душа, воспарившая к

высотам истины, так и не смогла отрешиться от земного греха. Словно натолкнувшись на нечто твердое[147], она окончательно изменяет траекторию восхождения к бессмертию на траекторию нисхождения. Путь на землю сопровождается видением, которое на мгновение переносит ее на «пустынный остров»: «я лежу на жарине в бруснике и правое крыло мое висит разбито». Отметим мифологическую коннотацию с так называемыми «блаженными островами», где, согласно учению орфиков, душа, очистившаяся от земных грехов, живет беззаботно и счастливо, не испытывая ни физических, ни душевных мук[148].

Новое воплощение души[149] происходит постепенно — через отмирание крыльев. В конце концов, когда душа возвращается в тело-темницу, происходит рождение нового тела («я лежу на земле, обтянутый сырой перепонкой»), однако теперь это уродливое и несчастное хтоническое (земляное) существо. О свершившейся трагедии падения крылатой души осталось лишь горькое напоминание — «и не разбитое крыло, прячу я за спиной мою переломанную лягушиную лапку». Высокая мистерия завершается травестией: в историю перерождения души вмешивается Баба-Яга. По своей мифологической функции эта известная представительница русского фольклора является проводником в царство мертвых: она способна «оборачивать» людей в животных и обратно, а ее костяная нога, которой она пожертвовала, подменив лягушачью лапку героя, считается признаком мертвеца[150]. Эта деталь дополнительно подчеркивает «полуживое» состояние души, вернувшейся на землю: «Белый свет — благословен ты, белый свет! — а мне больно смотреть».

«Огневица» вся наполнена изображением земного, телесного, физического состояния. Тема «земляного» разворачивается писателем через образ «мать сыра-земля», вбирающий в себя обобщенное представление о родине. Ремизов начинает поэму с утверждения: «я — кость от кости, плоть от плоти матери нашей бесчастной, погибшей Руси». Полет собственной души он описывает не как воспарение над земным, а, напротив, как прохождение через недра земли: «вниз головой лечу в земле через земляную кору — кости и черепа, куски тела, персть и прах — чую состав земляной, сырь, чую запах земли. Мать сыра-земля! Прорезаю земляную кору, недра земли — песок и камень, камень пробил, сквозь камень лечу в огонь. <…> И вдруг вижу: над головой синее небо, и сквозь небесную синь светят звезды». Даже на самой «вершине» — на пике восхождения — все помыслы души обращены к «окровавленному миру»: «Станьте! Остановитесь! — на четыре стороны кричал я с вершины, и голос мой рассекал свист ветра, — вы, братья, пробудитесь к жизни от смерти,

откройте глаза, залепленные братскою кровью, переведите дух ваш ожесточенный! <…> Вы, братья, в мире есть правда, не кровава и не алчна, она, как звезда, кротко светит на крестную землю. <…> И со словами я выплевывал мою кровь и огонь и камень в жестокую долину, где решали судьбу бездушный нож да безразличная пуля. А над моей головой ломалось небо и свистел ветер ужасно».

Являясь в высшей степени глубоко личностным произведением, «Огневица» корреспондируется с другим аналогичным «документом сознания»[151] — романом Андрея Белого «Котик Летаев» — и даже в известном смысле является его прямой рецепцией[152]. В «Огневице» история души — как эманации трансцендентального «Я» — раскрывается в череде горячечных видений, взрывающих изнутри охваченное лихорадкой сознание. Белый воссоздает зарождение «духа» самосознания (пресуществление «Я» из монады души) также через передачу ощущений «окрыленного трепещущего роста» индивидуальности: «Мои детские первые трепеты: трепеты ощущаемых **мысле-чувствий** сознания; трепеты образованья текучих миров, пламенных объятий вселенной (огонь Гераклита); трепеты развивались, как… крылья: думаю я, что **„крылья“** — подобия пульсов; окрыленный, трепещущий рост — существо человека; ангелоподобно оно; и мы все — крылоноги; и мы — крылоруки. **Конечности** — отложения крыльев»[153]. Первые признаки экзистенциальной самоидентификации, происходящие на пороге жизни, переданы в «Котике Летаеве» через растущее чувство «огненной крылатости»: «…что-то мучилось красным пожаром, в мучении вспыхнуло „я“ — мое „я“, исходя в окрыленных огнях, как в крылах…»[154] Ремизовское стихийное кружение «мыслей-вихрей» перекликается с изображенными Андреем Белым катаклизмами новорожденного сознания: «пучинны все мысли: океан бьется в каждой; и проливается в тело — космической бурею»[155].

Оба произведения объединяют субъект повествования (человеческая душа), а также место действия, расположенное на границе человеческого бытия — у врат, открывающихся как для новопреставленных, так и для новорожденных. Вместе с тем, если Андрей Белый, полагаясь на «память о памяти»[156], вспоминает процесс вхождения души в тело, то Ремизов описывает обратный круг перерождения — отделение собственной души от тела, ее мытарства в воздушном пространстве потустороннего мира, мучительные попытки обрести крылья, стать бессмертной, заканчивающиеся трагическим возвращением к жизни. Как и в «Котике Летаеве», метафизический план поэмы, соединяя земное

и небесное, напластовывается на реальные события. Андрей Белый изображает самосознание младенца Котика как память о мистериях собственного воплощения и только в эпилоге приходит к теме «России, истории и мира». Ремизов объединяет проблему реинкарнации с переживанием революционной катастрофы, полностью связывая свою мистерию восхождения и нисхождения души с переживанием темы гибели и возрождения России. Даже образ Бабы-Яги в «Огневице» напоминает зловещий персонаж потустороннего мира из «Котика Летаева»: «дотелесная жизнь обнажена ужасно и мрачно; за вами несется **старуха**; и ураганом красного мира она протянула свои гигантские руки…»[157]

Кульминационное событие, произошедшее с душой в метафизическом пространстве — вне тела, связано в поэме с горами, которые отнесены к ряду возможных мифологических локусов: «Я стою в горной долине, не то Шварцвальде, не то в диком Урале, не то на Алтае». Из названных вариантов именно «Шварцвальд» содержит в себе целый клубок смыслов и образов. С одной стороны, он определенно коррелирует с началом романа Андрея Белого: «Я стою здесь в горах: меня ждет — нисхождение; путь нисхождения страшен»[158]. Отличие заключается в том, что Ремизов, находясь в «горной долине», смотрит ввысь перед восхождением («Я знаю: <…> я взойду на вершину. А там шум, свист, грохот, там буря ломает небо…»), а у Белого, наоборот, предвосхищается «путь нисхождения».

С другой стороны, шварцвальдский локус объединяет «Огневицу» и «Котика Летаева» указанием на Ф. Ницше. Д. Галеви — автор известного и популярного в 1910-х годах жизнеописания философа — писал о терапевтической станции Штейнбад, «затерявшейся в долине Шварцвальда»[159] как о месте, где Ницше, узнав о необратимости своей болезни, тем не менее, «не переживал реально впечатления этой угрозы, а созерцал ее со стороны и с полным мужеством смотрел в лицо своему будущему»[160]. Несколькими годами позже, после выхода в свет «Котика Летаева», Белый ассоциативно свяжет собственный опыт духовного рождения в швейцарском Базеле, расположенном в долине между вершинами Юры и Шварцвальда, и трагедию Ницше: «…острие моей жизни есть Базель: здесь так же страдал, как Ницше, осознанием глубины вырожденья в себе <…>. В этом Базеле, может быть, похоронил я навеки себя; но, может быть, здесь именно я духовно родился; воспоминанья о детстве мои, „моя жизнь“ есть рассказ о моем отдаленнейшем будущем…»[161]

Ницшеанский код сообщает «Огневице» дополнительный смысл. У Ремизова видение Шварцвальда и связанный с ним кошмар, начинающийся с рассказа о чудесах Фиандры, совпадает

с кризисом болезни и новым духовным рождением. Горячка отступает, и душа возвращается в тело: «И мне горько до слез, что упал я и не вернуться, что нет ни крыльев, ни золотых стрел и тех слов не повторить уж…» Именно на этой границе, где смешивается реальное и ирреальное, особенно четко обозначена антитеза «небесного» и «земляного». Вместо «небесной» души вновь возникает земное тело, вместо крыльев — «лягушиная» лапка. Мотив нисхождения души обращается, таким образом, в мотив возвращения на круги своя. Ключ к ремизовскому тексту содержит одна из притч о Заратустре, название которой подсказывает сама логика развития сюжета поэмы, — «Выздоравливающий». Описанная здесь болезнь «отвращения» («великое отвращение к человеку — оно душило меня и заползло мне в глотку»[162]) являлась той последней «бездной», которой Заратустра дал выход из своей души, после чего он «упал замертво и долго оставался как мертвый». Когда же он пришел в себя, то, бледный и дрожащий, «продолжал лежать и долго не хотел ни есть, ни пить. Такое состояние продолжалось в нем семь дней: звери его не покидали его ни днем, ни ночью…»[163]. Собственно, та же схема повторяется и в «Огневице»: отчаянное, непримиримое возмущение против людей приводит автора к смертельной болезни, которая изображается как удушение кашлем («ржавь меня душит») и разворачивается в хронотопе поэмы в течение семи дней.

Философское содержание главы «Выздоравливающий» сконцентрировано на мысли об истинном и ложном содержании жизни, трагический смысл которой человек стремится раскрасить соблазнами чарующих образов. Так мыслят звери Заратустры, которых учитель упрекает в самообмане («О вы, проказники и шарманки!»)[164]. Иллюзорное видение жизни Ремизов воплощает в образе Фиандры. С этим именем связано автобиографическое воспоминание о пребывании в 1913 году в Швейцарии, в местечке Фунэ, расположенном неподалеку от Коппе, где жил в это время Лев Шестов, а также о хозяине гостиницы Фиандре[165], который в поэме всплывает в образе «содержателя веселого дома в Александрии». Одновременно тема поддержана образом «медведчика с гнусавой волынкой», вызывающим ассоциации со швейцарским национальным символом — медведем и национальным инструментом — альпийским рогом. Вместо шарманки, символизирующей у Ницше повторяемость и неизменность жизни («той же самой жизни в большом и малом»)[166], он реализует идиому «тянуть волынку»: «Фиандра чего не придумает! — завел медведчик свою гнусавую волынку — огоньки замелькали, завыла волынка, и все задвигалось,

зашевелилось, как в первый день творения. И пошла другая жизнь». Однако фата-моргана жизни, расцвеченной, как веселый балаган Фиандры, в ремизовском видении сменяется комнатой-карцером, похожей на погреб (соответственно: тело — гроб), пребывание в котором тоской заливает душу.

Ремизовское описание пути в иной мир почти дословно соотносится и с другой главкой «Заратустры» — «О мечтающих о другом мире»: «Тело, отчаявшееся в теле, — ощупывало пальцами обманутого духа последние стены. <…> Тело, отчаявшееся в земле, — слышало, как говорили недра бытия. И тогда захотело оно пробиться головою сквозь последние стены, и не только головою, — перейти в „другой мир“»[167]. У Ремизова: «…не могу я подняться, лежу пригвожденный под горящим покровом, жестким <…>, не могу стать с огненного креста моего, из костра палящего, стать на ноги и в последний раз поклониться до самой земли сердцу человеческому, изнывавшему от обиды, утраты, раскаянья, сердцу <…>, надрывающемуся в смертной тоске. <…> Пробил я черепом до моего досчатого гроба, полетел сквозь землю…» Выздоровление Заратустры происходит после того, как он, будто сумасшедший, «стал кричать ужасным голосом», пробуждая в себе свою «бездну», а затем откусил голову чудовища болезни и «отплюнул ее далеко от себя»[168]. Схожим образом и Ремизов описывает свое обращение к миру: «Я собрал весь мой голос и крикнул окровавленному миру <…>. Я кричал <…>. И со словами я выплевывал свою кровь и огонь и камень…»

В поэме у постели больного неотлучно дежурят звери: «…в ногах у меня по стене длинная повисла змея: голова змеева, а рот человечий — внимательно так смотрит, надолго повисла, крепко. И я понял: — это страж мой, и будет со мной неизменно. И за шкапом показались две морды: уши ослиные, борода козья, а глаза умные песьи — кланяются». Для Ремизова мотив зверя, помощника и друга, — абсолютно естественный элемент в его, по сути, мифологическом мировосприятии. Даже в бытовой обстановке писателя окружали различные тотемы, персонажи из сказок и легенд. Среди этих «волшебных помощников», составлявших ремизовскую прославленную коллекцию игрушек, были и таки экземпляры, как «змейка из материи с головой из граненого камня» и «Баба-Яга Костяная (одетая кукла)»[169]. Образ змеи и еще двух звериных «морд» в поэме воспринимается как проявление эзотерических параллелей между «Огневицей» и главами из книги «Так говорил Заратустра». Верные друзья Заратустры — его «животные»: орел и змея. Заметим, что Ремизов обходит вниманием образ орла («крылатого»), выбирая близкое для своей хтонической природы пресмыкающееся, «земляное»

существо — змею, и называет ее здесь своим «неизменным стражем».

В контексте поэмы, повествующей о перерождении души, змея, действительно, является «стражем» мира мертвых: она исчезает только после окончательного выздоровления, когда душа возвращается в тело («осмотрел я на стену, а змеи нет, — залила огонь и уползла»). С другой стороны, символ змеи в мистических учениях тесно связан с концепцией самой жизни, являясь воплощением духовной силы[170]. К тому же притяжательное местоимение, сопутствующее определению «страж», подчеркивает взаимосвязь этого концепта и субъекта повествования. Так довольно неожиданно в «Огневице» проявляется пласт антропософской эзотерики, именно через символ «страж». Согласно Р. Штейнеру, внутреннее, исконное существо человека «выступает из личности только в момент смерти» благодаря встрече посвященного с астральным «Малым Стражем порога». Посвященному в тайное знание «Страж порога» открывает новый опыт: «ученик» переживает смерть при жизни, дабы пережить возрождение к бессмертию. Но едва ли не самым главным в этой встрече является рождение нового самосознания: «Он (человек. — *Е.О.*) пробился к восприятию своего высшего Я и понял, как ему надо работать дальше, чтобы приобрести господство над своим двойником — „стражем порога“»[171]. Слова Заратустры «новой гордости научило меня мое я, которой учу я людей: не прятать больше головы в песок небесных вещей, а гордо держать ее, земную голову, которая создает смысл земли!»[172] получают у Ремизова, оригинальное выражение.

Упоминание Аландских островов символически обусловлено не только ницшеанской темой. Возникающее в сознании Ремизова видение райского (блаженного) по своим природным богатствам «пустынного острова» («Крупная брусника ковром устилает остров») напоминает начало главы «На блаженных островах» из книги «Так говорил Заратустра»: «Плоды падают со смоковниц, они сочны и сладки; и пока они падают, сдирается красная кожа их»[173]. На «блаженном острове» душа героя «Огневицы» испытывает перерождение. Душа здесь предстает в двойственном образе: с одной стороны, мы видим мученика, пронзенного стрелами, белые одежды которого напоминают о культе орфических посвящений[174], а стрелы создают коннотации с образом святого Себастьяна[175]; с другой — обнаруживается поломанное крыло перевоплощающейся души: «Я лежу на жарине в бруснике и правое крыло мое висит разбито». Интересно уточнение — разбито именно *правое* крыло, соотносящееся с правой рукой пишущего человека.

Если прочитывать образ крыла в платоновском ключе, в соответствии с которым крылатые души вселяются в творческих людей, то разбитое крыло символизирует в поэме сознание краха собственного творчества. Вместе с тем образ мученика за веру наделен важными атрибутами («три гвоздя вбиты мне в голову и лучами торчат поверх головы, как корона»), которые позволяют раздвинуть границы этого образа до более абстрактной темы расширяющегося самосознания, мыслящего себя за гранью человеческого. В главе «На блаженных островах» Ницше открывает основы мировоззрения «сверхчеловека», которое связано прежде всего с испытанием страданиями: «…чтобы быть созидающим, надо подвергнуться страданиям и многим превращениям. Да, много горького умирания должно быть в вашей жизни, вы, созидающие. <…> чтобы сам созидающий стал новорожденным, — для этого должен он хотеть быть роженицей и пережить родильные муки»[176].

Поэма «Огневица» является отражением принципиально нового экзистенциального опыта, благодаря которому Ремизов — герой собственного произведения — через болезнь и тяжелейшие нравственные терзания познает суть собственной природы и, в конечном счете, смысл человеческого назначения. «Огневица» возникает на «крутосекущей черте»[177]: в масштабе эпохи начинается новая жизнь; в масштабе одной творческой личности, сораспявшей себя с Россией, происходит воскресение «Я»: «В воскресенье поднялся я, робко пошел на своей костяной ноге. Белый свет — благословен ты, белый свет! — а мне больно смотреть». Поэма является поворотной точкой творчества и мировоззрения Ремизова: в последующих произведениях его собственное «Я» соразмерно огромным темам, позволяющим сказать «Я» — это Россия, «Я» — это весь мир.

Описывая собственный мистериальный опыт преображения «Я», Ремизов, следуя за Ницше, открывает новый путь индивидуализма. Основой для возникновения такого мировоззренческого ракурса может служить глава из «Заратустры» «О мечтающих о другом мире», где утверждается единственная «мера и ценность вещей», «самое верное бытие» — «Я». Это «я — говорит о теле и стремится к телу, даже когда оно творит и предается мечтам и бьется разбитыми крыльями»[178]. В конце поэмы на «белый свет» выходит возрожденная личность, человек, готовый принять мир, каким бы чужим и страшным он ни являлся. Именно это решение содержится и в ницшеанской притче «Выздоравливающий», где Заратустра обретает самого себя, переборов болезнь «отвращения».

В отличие от явных или даже очевидных проекций в поэме и

на архетипические мифологические символы (например, модель восхождения и нисхождения души, выраженная через орфическое учение), и на реальные события жизни, коннотации с ницшеанской темой в символических образах поэмы носят имплицитный характер. Этот код «Огневицы» присоединяется к основной семантике текста по принципу дизъюнкции, привнося дополнительные или даже самостоятельные значения. Такое «разделение» оправданно, поскольку именно ницшеанское символическое содержание некоторых образов более всего обращено к важным нравственным выводам, вынесенным за скобки конкретного повествования, и имеет отношение к созревшей к октябрю 1917 года личностной позиции Ремизова.

Восхождение на Голгофу

Тема «Огневицы» получает новое решение в поэме «Золотое подорожие. Электрумовые пластинки», появившейся в печати в мае 1918 года, когда страна бесповоротно утвердилась в своих новых политических и общественных формах. В метафизическом плане «Золотое подорожие» представляет собой описание мистериального действа, связанного с постижением момента перехода от жизни к смерти. Это произведение, не вошедшее нив одну из библиографий писателя, обнаружилось благодаря короткому письму Д. В. Философова, которое было написано 17 (по новому стилю — 30-го) апреля 1918 года на бланке газеты «Речь». Отправитель обращался к Ремизову с обычной для редактора периодического издания короткой просьбой: «Дорогой Алексей Михайлович. Вручите подателю сего рукопись для пасхального номера. Душевно Ваш Д. Философов»[179]. Упомянутой в письме «рукописью» оказалась поэма, публикация которой состоялась в пасхальном номере газеты «Наш век» от 21 апреля (по новому стилю — 4 мая) 1918 года[180].

ЗОЛОТОЕ ПОДОРОЖИЕ

Электрумовые пластинки

В гроб мой возьму тебя, золотое мое подорожие.
В теми ночи и дня сохраню ледяное на холодном лбу

моем.
Будешь ты тоске и скорби моей надеждою.
Утолишь ты жажду мою и жар из источника ключевой

воды.
Измаян, измучен, как исколот, хожу.

* * *

С горечью и омерзением вся душа моя отвращается от дней и ночей, судьбой мне положенных на горькой земле.

Или изверился человек в дух свой, или недоростком родился ты, слепой и приплюснутый?

Все раздвоено: и лицо и дух.
Страх за сегодняшний день.
Забвение будущего.
Презрение к прошлому.

Вижу души бессильные, трусливые. Постылое время тянется. И никаким панцирем не оборонишься: пуля и нож — хозяева. Чего ты знаешь, чего ты смыслишь? А рожа сияет: все знаю, все смыслю. Стыдно перед зверем, птицей, перед травой и камнем, неловко говорить: человек я! Опозорены все большие слова. Остается хрюкать и тонко и толсто — это вернее.

Вижу измученного тебя и изголодавшегося. Затеял довольную сытую жизнь сотворить на земле, хочешь, бессчастный, счастья на горькой земле! И первое дело твое — невысоко стоял ты на лестнице — еще ниже ступенью спустился и оценил человека презренною мерой.

Быть золотарем, трястись на бочке: в одной руке вожжи, в другой — кусок хлеба, — и больше ничего не надо!

И не надо!
Господи как сузился мир Твой!
Как приплюснуты висят небеса без звезд!
Страх за сегодняшний день.
Забвение будущего.
Презрение к прошлому.

Только ты и мог, несчастный мой брат, благословить крутящийся самум над родною несчастной равниной, бесплодный и иссушающий.

Нет в нем семян жизни: не от силы возник он, — от страха, от бессилия, от иссушенности пустынной, голодной души. Нет в нем и огня попаляющего, всеочистительного, а лишь смрадная пыль верблюжьего помета, да след человечьего тления.

И в этом вихре за что-то судьбой назначено терпеть мне.

На твоей Голгофе — не одна, есть разные Голгофы! — на твоем кресте только истребляют.

* * *

На кручу по кремнистой тропе взбираюсь —

Глазам моим больно и колет — слишком всматривался я в лица людей, слишком долго испытывал людей.

Голос увял мой от сдавленных жалоб и зажатых проклятий.

Сердце мое обожжено.

На кручу по кремнистой тропе взбираюсь —

Тучи несутся под ветром по холодному небу. И, как пеленутый дым, лица ползут.

Ухожу все дальше — не вижу, не слышу.

Ступаю по шлакам острым — не чую — приближаюсь к самому краю.

Вот я на самой вершине и под моей стопой закованный клокочет огонь.

Духу легче, душа высыхает и прояснился мой разум.

Звезды горят.

* * *

П. Б.

— Вождь мой! Я душа человечья, укажи мне источник.

Я жажду!

Металлическим звуком — щелканье стали о камень — зазвенел путеводный голос.

— Ты найдешь налево от дома Аида источник, близ же него белый стоит кипарис. К источнику этому даже близко не подходи. А вот и другой, он возле болот Мнемосины. С шумом течет ледяная вода, окруженная стражами. Ты им скажи: «Я дитя земли и звездных небес, род мой оттуда, как вам это известно. Жажду и гибну. Дайте напиться воды ключевой из болот Мнемосины!».

Стражи дадут тебе пить из источника света, и станешь тогда ты царствовать с мудрыми вместе.

И моя душа ступила в светлый круг.

— К вам я пришла от чистых рожденная чистая духом, к вам, о Царица подземных, Аид, Дионис, добрый советчик, ко всем вам, бессмертные боги. Сбросивши тело земное, поистине я из вашего рода благословенных богов. И лишь в одеянии плоти меня победила судьба и земные бессмертные боги. Все же ушла я из тела, из бесконечного скорбного круга, легкой стопой я помчалась за вечно желанным венком.

И в ответ душе я слышу возглас подземных бессмертных.

Радуйся, будь благословенна, скорбная, отстрадавшая душа. Отныне отбыла ты срок наказания. Из смертного мятущегося человека стала ты сама богом. Ты томишься от жажды, как козленок, упавший в молоко.

— Радуйся ныне.

— Радость твоя беспредельна.

Поэма Алексея Ремизова является ярким примером выражения интерсубъективной авторской позиции, экспансивно распространяющей свое «Я» на окружающее, понимаемое в самом расширительном смысле, от личной жизни до древнегреческих текстов. Вводное пятистишие «Золотого подорожия», отделенное от последующей части астерисками, играет роль пролога, связывающего мистический смысл, положенный в содержание всей поэмы, с глубоко личными рефлексиями. Субъектом повествования выступает здесь особая редукция «самости» — мета-«Я», обладающее неземным, провиденциальным знанием, существующее вне жизни и смерти — в том особом пространстве, в котором главным образом и разворачивается повествование[181]. Несколькими годами позже Ремизов в дарственной надписи на книге «О судьбе огненной. Предание от Гераклита Эфесского» (Пг., 1918) объяснял радикальное изменение своей творческой позиции следующим образом: «…слово Гераклита/В марте 1918 г[ода] писалось оно. <…> / Это „слово“ после моих „слов“ (о погибели рус[ской] земли / русскому народу / — новая ступень. *Глаз на происходящее над происходящим /а не изнутри* (курсив мой. — *Е.О.*), как те „Слова“ мои»[182].

Уникальность «Золотого подорожия» состоит в особой двойственности «обозрения»: авторский взгляд направляется одновременно извне и изнутри, что подтверждается завершающей строкой пролога, которая указывает на самые обычные, живые, человеческие страдания. Во второй части поэмы обнаруживается раздвоенность субъекта повествования (самосознания) — между «сверхсознанием», бесстрастно оценивающим земную реальность, и «измаявшимся», «измученным», «исколотым» человеком. Надмирный голос, звучащий как будто сверху вниз, и голос потерявшего всякую надежду земного человека, который взывает к «приплюснутым» небесам без звезд, вступают в диалог на границе двух строф. Один из них оглашает свой вердикт: «…и больше ничего не надо!», другой подхватывает: «И не надо!» Здесь же возникает еще одна самоидентификация «Я» — «душа» («Вся душа моя отвращается…»). Вышедшая за пределы земного бытия, эта эманация «самости» все еще связана с миром, однако она уже может различать и эфемерное — собственные души живых людей («Вижу души…», «Вижу измученного тебя…»).

Описанное здесь состояние соотносится с эмоциональным переживанием революционных событий, зафиксированным в Дневнике: «Началось это 23-го, и только сейчас могу записать кое-что, потому что был в чрезвычайном волнении. Ответственность, которую взял на себя народ, и на мне легла она тысячепудовая. Что будет дальше, сумеют ли устроиться <…> столько дум, столько тревог за Россию. *Душа выходит из тела* (курсив мой. — *Е.О.*), такое напряжение всех чувств моих» (Д.: 423–424)[183]. С этого момента Дневник писателя буквально пульсирует тревожными мыслями о гибели России. Конец февраля 1917-го — «…все минуты одна дума: о России, сумеет ли устроиться? Ведь народ темен. Бродят. Куда добредут?» (Д.: 426), 4 марта «Вся ночь прошла о судьбе России. Атеистично-безбожно. Голоса не слышу ни с сердцем, ни с душою. <…> И опять тревога о России. Головы пустые, а таких много, чего сварганят?» (Д.: 428). Страх перед неотвратимой судьбой родины тесно переплетается в подневных записях с ощущением неизбежности личного трагического финала[184].

В эти месяцы собственное пограничное состояние между жизнью и смертью Ремизов воспринимал все более фатально. 10 марта «Госпожа великая Россия. Надо ко всему быть готову. А главное к смерти. Я словно умер. И вот теперь начинаю новую жизнь» (Д.: 431); 27 марта — «О, Господи, какая у меня тревога. Лег и лежал с открытыми глазами» (Д.: 433); 8 апреля — «Нет таких могил, ч[то]б живых клали, а то бы лег» (Д.: 434); 21 апреля — «Россия гибнет оттого, что не держит слова» (Д.: там же); 3

сентября — «Теперь стало ясно: Россия погибнет. Она должна искупить грехи свои. И я принимаю эту кару со всем народом русским. Два выхода: или умереть или принять. На первое я не смею ради долга моего. И я принимаю кару» (Д.: 475); 10/11 сентября — «России нет. Россия уходит, как Китеж» (Д.: 478); 25 января / 12 февраля 1918 года — «Судьба наша без судьбы. (Случайность, убьют, конец)» (Д.: 490).

Свидетельствуя непоправимую катастрофу, писатель нераздельно связывает индивидуальное «Я» с Россией. Пик напряжения всех эмоциональных сил совпадает с периодом создания «Слова о погибели…» (сентябрь октябрь 1917 года). На тот момент ему кажется, будто бы «земля ушла, отодвинулась» и он совершает полет «в беспредельности» (С.: 410). Мироощущение достигает необычайного охвата, становясь всеобъемлющим и панорамным, с одинаковой силой способным одновременно воспринимать историю России во всем ее многовековом развитии и осмысливать данный исторический момент, пропускать все это через сознание и сердце. Именно в «Слове о погибели…» впервые осознанно объективируется мысль, позднее развернутая в «Золотом подорожии»: «Отказаться от жизни осязаемой, пуститься в мир воздушный, кто это может?» (С.: 410).

Если сравнить некоторые тексты, созданные в 1917–1918 годах, с «Золотым подорожием», нетрудно заметить разность регистров авторского мировосприятия. Оба знаменитых «Слова…» Ремизова полны горестной мольбы и укоризны, обращенной к Руси и русскому народу. В «Заповедном слове…» даже есть еще место призыву: «Подымись, стань моя Русь <…> встав, подыми ярмо свое и иди» (З.: 420). «Золотое подорожие», написанное практически одновременно с «Заповедным словом…»[185], исполнено неодолимого презрения к народу, «изверившемуся в дух свой». Обвинения обращены непосредственно к современности и в известном смысле продолжают темы, затронутые в предшествующих произведениях и Дневнике. Это — **мотивы измученной души**: *…душа моя отвращается от дней и ночей* / «Душа изъедена, дух погашен. И нет, не вижу искупления» (Д.: 470), «Душа моя запечатана» (Д.: 487), «замкнутая слепая душа» (С.: 408), «у России душу вынули» (О.: 160); **человеческой вражды**: *И никаким панцирем не оборонишься: пуля и нож — хозяева* / «Да уж худшего, что есть, едва ли и было когда. Реки крови льются; убийства, насилия, грабежи, тюрьма, каторга, все есть, все, все» (Д.: 468), «свист несносных пуль, обеспощадивших сердце мира всего» (С.: 405), «Правый сосед режет справа, левый слева» (З.: 417); **бессмысленности жизни**: *страх за сегодняшний день* / «Что мне нужно? — не знаю. Ничего мне не надо. И жить

незачем» (С.: 408), «И как тут жить и чем дышать?» (З.: 415), *Опозорены все большие слова* / «Все ценности не переоценены, а подменены» (Д.: 475); **обнищания духовной веры русского человека**: *Или изверился человек в дух свой… /* «духа нет у меня» (С.: 406), «Остались одни грешные люди» (З.: 419); **человеческих иллюзий**: *Затеял довольную сытую жизнь сотворить на земле /* «Россия, хочешь осчастливить Европу, хочешь поднять бурю и смести и на западе всякие вехи старой жизни» (Д.: 489), «Человекоборцы безбожные, на земле мечтающие создать рай земной» (С.: 405); **остановки или замедления хода времени**: *Постылое время тянется /* «жизнь наша тянется через силу» (С.: 408). На фоне подавляющего большинства ремизовских произведений 1917–1918 годов, характеризующихся относительной однородностью смысловых коннотаций, «Золотое подорожие» являет собой уникальный образец полисемантического текста с многоступенчатой системой художественно-философских кодов.

Дискурс второй части поэмы особенно герметичен. Торжествующий хозяин жизни наделен в «Золотом подорожии» конкретным антропоморфным портретом. В отличие от «Слова о погибели» и «Вонючей торжествующей обезьяны…»[186], где показано пиршество «обнаглелых» — *«с* обезьяньим гиком» и «обезьяньей мордой», здесь объектом авторских инвектив становится некое подобие человеческого, чья сияющая бессмысленная «рожа» символизирует самодовольное господство над окружающим миром и над самой человеческой природой. Метафорический образ существа, выпадающего из любых возможных схем развития — «свиноподобный» человек («Остается хрюкать и тонко и толсто — это вернее»), сближает «Золотое подорожие» со «Словом о погибели…», где разворачивается аналогичный коннотативный ряд: «Русский народ, что ты наделал? / Искал свое счастье и все потерял. Одураченный, плюхнулся свиньей в навоз» (С.: 409). Не случайно такого рода характеристикам сопутствуют покаянные слова: «Стыдно перед зверем, птицей, перед травой и камнем, неловко говорить: человек я!»

Образ свиноподобной рожи, воплощающий аморальную человеческую ограниченность, подключен к другому ассоциативно близкому образу поэмы: «Быть золотарем, трястись на бочке: в одной руке вожжи, в другой — кусок хлеба…» Назначение символа «народ-золотарь» в полной мере можно оценить, обратившись к одному из очерков В. А. Гиляровского, в котором запечатлена выразительная сценка из московского уклада жизни: «В темноте тащится ночной благоуханный обоз —

десятка полтора бочек, запряженных каждая парой ободранных, облезлых кляч. Между бочкой и лошадью на телеге устроено веревочное сиденье, на котором дремлет „золотарь“ — так звали в Москве ассенизаторов. Обоз подпрыгивает по мостовой, расплескивая содержимое на камни <…>. Один „золотарь“ спит. Другой ест большой калач, который держит за дужку. <…> Бешеная четверка (на которой расположились пожарные. — *Е.О.*) с баграми мчится через площадь по Тверской и Охотному ряду, опрокидывая бочку, и летит дальше… Бочка вверх колесами. В луже разлившейся жижи барахтается „золотарь“… Он высоко поднял руку и заботится больше всего о калаче… Калач — это их специальное лакомство: он удобен, его можно ухватить за ручку, а булку грязными руками брать не совсем удобно»[187].

Есть в поэме и иной портрет человека. «Измученный» и «изголодавшийся», этот человек надеется «сотворить на земле» «довольную сытую жизнь», желает, «бессчастный, счастья на горькой земле!» Ремизовские характеристики содержат в себе аллюзии на довольно популярный в те годы комплекс анархо-коммунистических и социалистических идей. К их числу относится социалистическая эвдемонистическая утопия князя П. А. Кропоткина, который в книге «Хлеб и воля» утверждал, что «всякий должен и может быть сытым», а «революция победит именно тем, что обеспечит хлеб для всех»[188]. В другой работе, «Современная наука и анархизм» (1906) он указывал на конечную цель человеческого прогресса как обеспечение человечества «наибольшей суммой счастья»[189]. Близкие анархизму и социализму взгляды разделял и ученый-естествоиспытатель И. И. Мечников. Согласно его воззрениям, «…наибольшее счастье состоит в полном прохождении круга нормальной жизни и <…> эта цель может быть достигнута жизнью скромной и умеренной», которая «устранит много роскоши, укорачивающей жизнь»[190]. Именно с высказываниями Мечникова соотносятся следующие по тексту поэмы слова: «…невысоко стоял ты на лестнице — еще ниже ступенью спустился и оценил человека презренною мерой». «Лестница» — это не что иное, как знаменитая эволюционистская «лестница существ»[191], восходящая к теории Аристотеля[192]. Человек на этой «лестнице», согласно Мечникову, — это вовсе не высшая форма, а всего лишь продукт неожиданного сбоя эволюционного развития: «…человек представляет (собой. — *Е.О.*) остановку развития человекообразной обезьяны более ранней эпохи. Он является чем-то вроде обезьяньего „урода“, не с эстетической, а с чисто зоологической точки зрения. Человек может быть рассматриваем как необыкновенное дитя человекообразных обезьян, — дитя, родившееся с гораздо более

развитым мозгом и умом, чем у его родителей»[193].

Возможно, в 1918 году напоминание об этих социогенетических идеях пришло к Ремизову как отдаленное эхо того недолгого периода жизни, когда он состоял вольнослушателем естественного отделения математического факультета Московского университета и, как многие его сверстники, был увлечен социалистическими идеалами[194]. Примечательно, что выстраиваемая писателем собственная «лестница существ» (человек — зверь — птица — трава — камень) решает проблему филогенетического статуса человека в обратном порядке, совпадая с «регрессивными» взглядами середины XVIII столетия о нисхождении ангелов к человеку, а от него к гадам, растениям и минералам. Уже в 1890-е годы убеждения Мечникова вызвали возмущение авторитетного литературного критика и народнического идеолога Н. К. Михайловского, который полагал, что такое перенесение биологических законов на человеческое общество приводит к упрощенному пониманию потребностей человеческой личности: «Он (Мечников. — *Е.О.*) ничего не пожалеет ради науки и не побоится санкционировать какое бы то ни было уродство. Велика беда уродство! Человек и теперь есть „обезьяний урод“, архивная старушка без рук, без ног живет — и ничего: владеет умственными способностями, а чего ж человеку больше нужно?»[195] Если Михайловский в своей статье 1892 года еще мог себе позволить публицистический сарказм по отношению к отдельной персоне, то Ремизову в 1918 году, наблюдавшему результаты воплощения социалистических идей применительно к русском народу, оставалось только скорбно констатировать: человеку, кроме «вожжей» (власти) и хлеба (сытости), «больше ничего не надо!». Тягостное, беспросветное состояние души, не помнящей своего родства, в поэме передано словами: «Страх за сегодняшний день. / Забвение будущего. / Презрение к прошлому»[196].

Символические образы последней строфы второй части поэмы, которая начинается со слов «Только ты и мог, несчастный мой брат…», образуют два взаимодействующих ряда: первый содержит коннотации с мифологией Священного Писания, второй — с древнегреческой натурфилософией. Если в «Слове о погибели…» «брат мой безумный» (С.: 404) — это строитель Петербурга, создатель новой России — Петр Великий, то в «Золотом подорожии» тема «несчастного брата» указывает на братоубийцу Каина. В более развернутом виде модель Каинова мифа (символизирующая братоубийственную войну русского народа, развязанную в результате революционных преобразований), объективирована в «Заповедном слове…»: «И

убитые тобой встают вереницей: — Каин, где брат твой?» (З.: 413) Каин, первый богоборец, положивший начало роду бунтарей, был покаран божественным проклятием: земледелец, он осужден жить вечно на бесплодной земле. Ср. у Ремизова: «Мимо, Каин, в бесплодные пустыни к соленому морю! Там утолишь ты свою жажду, чтобы вовеки жаждать» (З.: 416). Ветхозаветная символика предполагает соответствующий зловещий образ пустыни как земли «пустой и необитаемой», земли «сухой», земли «тени смертной, по которой никто не ходил и где не обитал человек» (Иер. 2: 6). Соответствует ей и образ самума — сильного, жаркого, сухого ветра, появлению которого предшествуют особые природные явления: небо окрашивается в красный цвет, воздух приходит в движение, издалека доносится сильный шум. Свирепствуя, песчаная буря накаляет воздух до такой степени, что человек испытывает невыносимую жажду и даже тошноту. В «Золотом подорожии» «крутящийся самум», «бесплодный и иссушающий», бушует над «родной несчастной равниной»: каиновой землей здесь вновь, как и в «Заповедном слове…», предстает Россия.

Символ огненного вихря, названный в поэме «самумом», восходит к сочинению А. И. Герцена «Концы и начала» (1862–1863). Размышляя о природе русской революционности 1825 года, философ представлял ее источником некий «огонь», который неожиданным образом разбудил «к новой жизни молодое поколение», духовно очистив «детей, рожденных в среде палачества и раболепия». Причины возникновения этого движения в России казались ему совершенно недоступными для постижения: «Но кто же их-то душу выжег огнем очищения, что за *непочатая сила* отреклась в них-то самих от *своей* грязи, от наносного гноя и сделала их мучениками будущего?..»[197] Свой вопрос Герцен прилагал и к современному ему «цивилизованному», западному миру, находя и в нем элементы грядущего очистительного, революционного движения: «Что за нравственный самум подул на образованный мир?.. Все прогресс да прогресс, свободные учреждения, железные дороги, реформы, телеграфы?.. Много хорошего делается, много хорошего накапливается, а самум-то дует себе да дует, какими-то memento mori, постоянно усиливаясь и сметая перед собой все, что на пути»[198]. Безответные вопросы Герцена вызвали у И. С. Тургенева (споры с которым во многом инспирировали создание эпистолярного цикла «Концы и начала») реплику: «Тот *самум,* о котором ты говоришь, дует не на один Запад — он разливается и у нас…»[199]

Если в предшествующем тексте поэмы авторская речь

направлена к некоему абстрактному, обобщенному «другому» («Вижу измученного тебя и изголодавшегося…»), то в последней строфе обращение к «несчастному брату» звучит личностно и конкретно: «Только ты и мог, несчастный мой брат, благословить крутящийся самум над родною несчастной равниной…» Для Герцена желаемое социальное и нравственное обновление Европы и России в 1860-е годы оставалось всего лишь неясной перспективой, тогда как для его идейного воспреемника — историка русской общественной мысли и литературного критика Р. В. Иванова-Разумника — идея стихийного социального преобразования обретала черты зримой реальности. Именно этот товарищ Ремизова по литературному поприщу, очевидно, и стал непосредственным прототипом «несчастного брата». Как и Герцен, он называл себя «скифом», с восторгом приветствуя пришедший на родину в 1917 году смертоносный огненный вихрь[200]. В «Огневице» образ «предводителя скифов»[201], одержимого идеей очистительной революционной стихии, возникает в круговерти горячечных сновидений: «А Разумник с пудовым портфелем, как бесноватый из Симонова монастыря. — Это вихрь, — кличет он, — на Руси крутит огненный вихрь. В вихре сор, в вихре пыль, в вихре смрад. Вихрь несет весенние семена. Вихрь на Запад летит. Старый Запад закрутит, завьет наш скифский вихрь. Перевернется весь мир»[202].

Это поэтическое переложение скифского мироощущения, возникшее, по-видимому, под впечатлением от одного из разговоров с Ивановым-Разумником, послужило исходной точкой горячей дискуссии, растянувшейся на полгода. Гневная отповедь Иванова-Разумника прозвучала в статье «Две России» (декабрь 1917 года): «Враждебен ему (Ремизову. — *Е.О.*) этот вихрь — старые, староверские, исконные, дедовские, любимые ценности сметает вихрь этот; и видит он в нем только сор, только пыль, только смрад — и не видит испепеляющего огня, не видит весенних семян»[203]. В марте 1918 года, Ремизов опубликовал книгу «О судьбе огненной», в которой выдвинул собственное понимание огненной стихии, основанной на гераклитовской идее апокстаза — огневой катастрофы, обновляющей мир. «Золотое подорожие» могло только служить доказательством его неизменной позиции: «Нет в нем („крутящемся самуме“. — *Е.О.*) семян жизни <…>. Нет в нем и огня попаляющего, всеочистительного…»

Вместе с тем призыв к «несчастному брату» подразумевает известную множественность контекстуальных аллюзий. В 1917–1918 годах «скифскими» настроениями был также захвачен и поэт А. А. Блок, дружеские отношения с которым всегда имели для

Ремизова непреходящую ценность. Заслуживает особого внимания тот факт, что блоковская статья «Интеллигенция и революция», датированная 9 января 1918 года, начиналась почти прямыми цитатами из «Слова о погибели…» («„Россия гибнет“, „России больше нет“, „вечная память России“ — слышу я вокруг себя»)[204], а заключительный призыв слушать «музыку революции» предварялся упреком, в котором снова угадывается проекция на Ремизова: «Стыдно сейчас надмеваться, ухмыляться, плакать, ломать руки, ахать над Россией, над которой пролетает революционный циклон»[205]. Обертоны ремизовского плача по России читаются и в малопривлекательном образе, прописанном в первых строфах «Двенадцати»: «А кто это? — Длинные волосы / И говорит вполголоса: / — Предатели! / — Погибла Россия! / Должно быть, писатель — / Вития…»[206]. Поэма «Двенадцать», напечатанная 18 февраля (3 марта по новому стилю) 1918 года в «Знамени труда», вся построена на обобщенно-символическом образе революционной стихии — снежной метели, вьюги, ветра, для которого характерно круговое вращательное движение: у Блока ветер «завивает» «снег воронкой», «крутит подолы», «снег крутит». Весьма вероятно, что образ *«крутящегося* (курсив мой. — *Е.О.*) самума» в «Золотом подорожии» связан именно с блоковской метелью.

Обширная философская тема последней строфы третьей части ремизовской поэмы локализована в символе Голгофы, который указывает на одну из самых актуальных для русской интеллигенции начала XX столетия проблем. Свершение революции трактовалось некоторыми ее представителями как наступление Третьего Завета, требующего своей искупительной жертвы и своей Голгофы. Немало экстатических тирад посвящено теме Голгофы в «Двух Россиях» Иванова-Разумника: «…нам — не изменить предначертанного мировой историей крестного пути возрожденного народа к новой исторической Голгофе. Это — горькая чаша, но, по-видимому, неизбежная, нас она не минует; принимая ее, мы не должны забывать однако, что Голгофа для идеи — грядущее ее воскресение „в силе и славе“. И поэтому — будем готовы к дальнейшему тяжелому, тернистому пути, по которому уже идем с самого начала „великой русской революции“»[207]. Не случайно, в статье «Испытание в грозе и буре» (апрель 1918 года) Иванов-Разумник определял образ Христа, возникающий в финале поэмы «Двенадцать», как «новую благую весть о человеческом освобождении»[208].

Реплика из «Золотого подорожия»: «На твоей Голгофе — не одна, есть разные Голгофы! — на твоем кресте только истребляют» в контексте мировоззренческих настроений

ближайшего литературного окружения Ремизова, а также реальных событий начала 1918 года (убийство в больнице «революционными» матросами А. И. Шингарева и Ф. Ф. Кокошкина) прочитывается как обращение не только к Иванову-Разумнику, но и к А. Блоку. 8 января 1918 года, когда поэт завершал работу над статьей «Интеллигенция и революция» и приступал к «Двенадцати», состоялся памятный телефонный разговор поэта и писателя. Утром следующего дня Ремизов записал в дневнике: «Разговор с Блоком о музыке и как надо идти против себя. Голгофа! Понимаете ли *вы* (курсив мой. — *Е.О.*), что значит Голгофа? Голгофа свою проливает кровь, а не расстреливает другог[о]» (Д.: 490). Ремизовский пересказ дискуссии содержит не только изложение точки зрения поэта (отрешения от собственного «Я», символически отраженного в концепте «музыка»), но и личной позиции, отрицающей идею всеобщей Голгофы, которая требует жертвоприношения чужих жизней.

Тему Голгофы писатель для себя лично связывал не с заключительным актом преображения во имя идеи, а с жизнью отдельного человека, для которого судьба России — такая же частная сфера, как и сама жизнь. 3 сентября 1917 года, после суда над корниловскими мятежниками, он выразил свою позицию следующими словами: «Последняя отчаянная попытка за Россию. Но против суда Божьего не уйти. <…> Терпеливо прими судьбу свою. Это как бы умер любимый человек. И вот эти дни прожил я как у постели умирающих. И сердце мое было раскалено. А сегодня ночью я понял и принял судьбу свою, как кару очищающую» (Д.: 476). В целом вторая часть поэмы (ее можно назвать «земной») переполнена чувством окончательного отвращения к жизни: в ней нет даже искры любви («…вся душа моя отвращается от дней и ночей, судьбой мне положенных на горькой земле»). Дневник писателя содержит отзвуки аналогичных рефлексий. Размышляя над феноменом «торжествующего» завоевателя жизни, 8 июня 1917 года Ремизов записывал: «Самое тягостное это не ненависть, тут уж напрямик, а *нелюбовь*. Это такая мутная среда, куда ни один луч не проникнет» (Д.: 444).

Такому состоянию может сопутствовать только одно естественное желание — отойти, отвернуться от мира. Новый виток сюжетного развития, содержащийся в третьей части поэмы, диктует значительные перемены в нарративном строе. Отрешение от мира показано здесь движением вверх, отдалением — чем выше к облакам, тем призрачнее становятся реалии жизни: «Тучи несутся под ветром по холодному небу. И, как пеленутый дым,

лица ползут. / Ухожу все дальше — не вижу, не слышу». Тема восхождения к горнему, ввысь, отчуждение от всего дольнего, оставшегося внизу, подразумевает раскрытие новых кодов, связанных с образом философа-пророка-отшельника. Такие синтагмы, как «На кручу по кремнистой тропе взбираюсь…» и «слишком всматривался я в лица людей, слишком долго испытывал людей» вызывают (вновь, как и в случае с «Огневицей») прямые ассоциации со стилистическими особенностями философско-художественного трактата Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»: «Когда Заратустре исполнилось тридцать лет, покинул он свою родину и озеро своей родины и пошел в горы. Здесь наслаждался он своим духом и своим одиночеством и в течение десяти лет не утомлялся счастьем своим»[209]. Выражение «слишком долго» также соотносится с Заратустрой, являясь специфической фигурой его речи: «…вы проповедуете терпение ко всему земному? Но это земное слишком долго терпит вас, вы богохульники!»[210]

Ницшеанские аллюзии «Золотого подорожия» способствуют возникновению эффекта обратной перспективы, высвечивающей философский контекст предыдущего, «земного», текста. Вопрос, прозвучавший уже в «Заповедном слове»: «и как тут жить и чем тут дышать?», получает в поэме ответ, имплицитно восходящий к притче «О прохождении мимо». Мысль Заратустры проста: «где нельзя уже любить, там нужно — пройти мимо!»[211] У Ницше карлик — двойник Заратустры, которого «народ называл „обезьяной Заратустры“»[212] за умение подражать его речам, всячески отговаривает своего Учителя от посещения города, над которым стоит «смрад от умерщвленного духа»[213]. Гневные филиппики, обращенные к про́клятому месту, воистину справедливы, однако Заратустра возмущен, почему, сознавая полный распад всех основ жизни, карлик остался жить в этом городе: «Я презираю твое презрение, и, если ты предостерегал меня, — почему же не предостерег ты себя самого?»[214] Моральный смысл притчи заключается не только в праве человека на осуждение и неприятие презираемого мира, но и в добровольном отказе от него. Заратустра, отгораживаясь от карлика, утверждает, что его сверхчеловеческое презрение движимо любовью, а не ненавистью. Если перенести смысл этой притчи на отношение Ремизова к революционной действительности, то и здесь выход из экзистенциального тупика состоял в том же самом решении: осуждение России, питаемое ненавистью, греховно и даже гибельно. В «Золотом подорожии» нет слов любви и прощения, приносящих гармонию и очищение душе, но сама идея отрешения от ненависти и презрения ради

перерождения души раскрыта в третьей и четвертой частях поэмы.

Ницшеанский код, заключающий в себе образ светлого пророка благой вести Заратустры, переплетается с гераклитовским кодом. Согласно Диогену Лаэртскому, Гераклит, «возненавидев людей», «удалился» и стал жить «в горах, кормясь быльём и травами»[215]. Строка «Вот я на самой вершине и под моей стопой закованный клокочет огонь» вновь актуализирует тему огня, прозвучавшую уже во второй части. Однако теперь это не смертоносный огонь революции, разрушающий человеческую жизнь, а космическое пламя — некий «архетип материи», отголоском которого является человеческая душа, также огненная по своей природе[216]. О таком огне, соединяющем в едином потоке жизнь и смерть, Ремизов рассказал «от слов Гераклита» в книге «О судьбе огненной». Незримое присутствие эфесского мудреца в «горней» части сказывается также в парафразе его изречения «Сухая душа — мудрейшая и наилучшая»[217]: «Духу легче, душа высыхает». Следуя гераклитовской трактовке души как «испарения», Ремизов связывает душу с разумом («духу легче» — «душа высыхает» — «и прояснился мой разум»), выступающим здесь синонимом сверхсознания — того самого «Я», которое высвободилось, наконец, от земных оболочек и подготовилось к перерождению.

Мистерия преображения

Поэма «Золотое подорожие», вышедшая в печать в Светлое Христово Воскресение 1918 года, вполне отвечала христианской идее победы над смертью. Вместе с тем древнегреческий контекст этого «пасхального» произведения утверждал преемственность религиозных традиций античного дионисийского культа и христианства. Положив в основание этого произведения мифологическую схему нисхождения и восхождения души, Ремизов описал «ад», «чистилище» и «рай», которые его душа пережила в течение одного революционного года. «Золотое подорожие» содержит ряд аллюзий, восходящих к разнообразным мифологическим образам и текстам-источникам. Заголовок, как и подзаголовок («Электрумовые пластинки»), подразумевают субстрат двух разделенных столетиями культурных традиций — русской (православной) и древнегреческой (орфической). Впервые ключевое слово заглавия («подорожие») Ремизов использовал в названии сборника 1913 года, вопреки собственным правилам[218] не разъяснив тогда в авторских комментариях его значения. Пришедшее к Ремизову, скорее всего, от Н. С. Лескова[219], оно является довольно редкой словоформой. «Подорожие» в наибольшей степени приближается к слову «подорожный», которое толкуется В. И. Далем как относящийся «к дороге, пути, перепутью», или «подорожная», то есть «открытый лист на получение почтовых лошадей», «всякий письменный вид для отлучек»[220]. В 1918 году Ремизов сместил «подорожный» смысл в сторону семантического поля, связанного со смертью и погребальным обрядом. «Дорога» стала денотатом «последнего пути», а «подорожие» приобрело значение таких атрибутов православного заупокойного богослужения (отпевания) как «разрешительная» молитва и «венчик».

Разрешительная молитва (моление о даровании усопшему прощения от Господа всех открытых духовнику прегрешений) наносится на кусок холста или лист бумаги и оглашается священником в самом конце заупокойной службы. Как правило, разрешительная молитва сворачивается в свиток и вкладывается в правую руку усопшего, однако известны случаи изменения в каноническом обряде, когда она возлагается на лоб покойному[221]. Молитвенному разрешению от грехов также сопутствует наложение на лоб усопшего венчика или венца — специальной бумажной ленты с напечатанной на ней молитвой или изображениями святых, которую оборачивают вокруг головы покойника[222]. Существует и более простая форма венчика —

лента с написанными на ней церковно-славянскими литерами молитвенных слов — «Святый Боже». Примечательно, что, отождествляя разрешительную молитву и венчик с «подорожием», Ремизов принимает за основу вовсе не каноническую традицию, а порицаемое церковью простонародное поверье, по которому «проходная» или «подорожная» (именно так в народе называлась разрешительная молитва) считалась не столько молитвой об усопшем, сколько «пропуском» для него на тот свет[223].

Семантические связи между «подорожной» (в народном понимании) молитвой и погребальным венцом актуализированы в авторском примечании к подзаголовку поэмы: «Электрум — сплав золота и серебра. На таких пластинках-*венчиках* (курсив мой. — *Е.О.*) начертаны были загробные письмена, полагаемые в могилы умерших». Эта ремарка содержит указание на необычные источники, положенные в основу последней, четвертой, части поэмы, — фрагменты древнегреческих орфических текстов, насеченные на пластинах из природного соединения золота и серебра (эле́ктрума)[224], известные в мировой археологии и философии под названием «золотые пластинки»[225]. Ремизовская интерпретация названия основывается на функциональном использовании пластин в том культовом значении, которое связывает подорожную молитву с венчиком.

Четвертая часть содержит оригинальное переложение текстов трех орфических золотых пластинок, обнаруженных археологами в 1843-м (первая строфа), 1880-м (вторая строфа) и 1879 (третья строфа) годах[226]. Даже для простого ознакомления с этими артефактами требуется знание специальной литературы и перевод. В трудах отечественных и зарубежных исследователей конца XIX — начала XX столетий, посвященных философии Древней Греции, тексты пластинок даны в неполном объеме и чаще всего в пересказе[227]. Единственный стихотворный перевод одной из них, принадлежавший Вяч. Иванову[228], несомненно, был известен Ремизову — хотя бы потому, что он был помещен в статье, напечатанной в ноябрьской книжке журнала «Русская мысль» за 1913 год, одновременно с ремизовскими рассказами из цикла «Свет незаходимый». Однако можно с уверенностью сказать, что этот перевод не имеет с текстом, опубликованным в «Золотом подорожии», ничего общего. Непосредственным источником, по всей вероятности, послужил один необычный рукописный текст, отложившийся в архиве писателя[229]. На двойном листе из тетради в линейку располагаются параллельные ряды: слева — древнегреческие тексты трех орфических таблиц, справа — полный их перевод на русский язык. Анализ почерка позволяет высказать предположение, что

этот документ, написанный черными чернилами, принадлежит руке М. О. Гершензона. О том, что «греческий автограф» находился в полном творческом распоряжении Ремизова, свидетельствует то, что в верхнем углу первого листа им собственноручно подписано графитным карандашом название — «Подорожие», отчеркнутое красным карандашом.

Между тем «орфическая» часть «Золотого подорожия» предваряется загадочным посвящением некоему П. Б. Думается, что этот дополнительный элемент текста указывает как раз на имя подлинного автора перевода-подстрочника. Показателен и тот факт, что основной текст «греческого автографа» предварялся объясняющими комментариями: «Золотые пластинки 4–3 века до Р.Х., клались на лбу покойника; — из Петелий, Фурий и т. д. Одна целая, потом обломки. (Ударения карандашом — для чтения гекзаметра)», которые свидетельствуют о профессиональном подходе автора перевода к истории вопроса. Единственный из филологов-классиков, чье имя соответствует посвящению, — это приват-доцент Московского университета Павел Петрович Блонский (1884–1941), автор оригинального перевода «Фрагментов» Гераклита[230] и изданной 1918 году книги «Философия Плотина». Однако подтверждений его знакомства с Ремизовым не обнаружено. Возможно, Гершензон оказал Ремизову дружескую услугу, переписав перевод, который на самом деле принадлежал П. Блонскому. (Тем более что в 1917 году Блонский и Гершензон оба стали авторами сборника «Мысль и Слово», вышедшего под редакцией Г. Г. Шпета[231].)

Если в «Огневице» орфическая тема возникала лишь в форме частных аллюзий, то в четвертой части «Золотого подорожия» обращение к конкретным орфическим текстам локализует тему мистерии перерождения души. Субъектом нарратива вновь оказывается мета-«Я», объявившее свое присутствие в прологе, а в третьей части поэмы пережившее момент просветления. Сверхсознание достигает пределов загробного мира. Об этом свидетельствуют и ремарки, сопутствующие другим действующим голосам мистериального действа: «И моя душа ступила в светлый круг», «Металлическим звуком… Зазвенел путеводный голос», «И в ответ душе я слышу возглас подземных бессмертных». Следует отметить, что тема переселения души, развернутая в поэме в орфическом ключе, впервые нашла отражение в «Огневице», где описывается путешествие души в потустороннее, завершающееся возвращением ее в человеческое тело-темницу[232]: «И лечу вниз головой через глубокую непроглядную тьму, вниз головой на землю» (О.: 169). В одном из снов, относящихся к весне 1918 года, Ремизов передает свое душевное состояние в точности так же, как

это представляли себе орфики: «Вижу я, в каком-то невольном заточении нахожусь я. Только это не тюрьма. А такая жизнь с большими запретами: очень много нельзя. Вроде осадного положения» (Д.: 491).

Только достигнув духовного совершенства, «очистившись вполне, греховная душа может найти милость у Диониса — Гадеса и у Коры — Персефоны, она выйдет из круга рождений для того, чтобы соединиться с героями, обращаться около богов и самой стать божеством»[233]. Орфический мотив несовершенной, жаждущей очищения души заявлен как в прологе «Золотого подорожия» («утолишь ты жажду мою и жар из источника ключевой воды»), так и во второй части («иссушенность» «пустынной», «голодной» души). Для того чтобы вновь приобщиться своей божественной природе, душа должна испить из озера Памяти (в поэме — это ключевая вода из болот Мнемосины), остерегаясь перепутать этот спасительный источник с водами Леты, растворяющими даже смутное воспоминание о божественном происхождении души. По поводу воды из Леты в поэме сказано: «К источнику этому даже близко не подходи»[234]. Души, приникнувшие к источнику забвения, возвращаются в круг человеческих смертей и рождений и вынуждены томиться в страхе и незнании земного существования, даже не помышляя о возвращении на родину.

Ремизовский поэтический нарратив в сравнении с подстрочным переводом («греческим автографом») дополнен уточняющими пояснениями, за которыми скрывается метафизический смысл орфической философии: *«Сбросивши тело земное»*, *«И лишь в одеянии плоти»*; «Из *смертного мятущегося* человека стала ты сама богом». Фраза «Ты томишься от жажды, как козленок, упавший в молоко» является существенным дополнением оригинала, который в тексте подстрочника переведен словами: «ты стала богом из человека, ты как, козленок, упавший в молоко»[235]. Идея бессмертия человеческой души тесно связана с образом Диониса, способного к «палингенесии» (возрождению) и различным жизненным перевоплощениям. Козленок в этом контексте является денотатом души, возвращающейся к своей божественной, дионисийской природе[236]. Существует несколько вариантов интерпретации образа «козленка в молоке»[237], однако Ремизов, привнося в текст-источник слова: «Ты томишься от жажды», очевидно, подразумевает тот момент, когда желанное бессмертие душою уже достигнуто, однако еще не вполне осознано.

«Золотое подорожие» в известном смысле отражает новый путь, на который вступил писатель — путь восхождения к любви

и примирению, отказа от нисхождения в тьму ненависти и нетерпения. Именно этот выбор решающим образом повлиял на дальнейшую судьбу поэмы: она никогда больше не издавалась в первоначальном виде. Первые две части, своими подтекстами обращенные к действительности года революции, довольно скоро утратили свою актуальность. Уже в мае 1918 года Ремизов поступил на службу в ТЕО Наркомпроса, где уже работал А. Блок; в сентябре к ним присоединился Иванов-Разумник.

Между тем третья, «горняя», и четвертая, «орфическая», части некоторое время спустя вошли в книгу «Электрон» (Пб.: Алконост, 1919)[238]. Сохранившийся авторский макет будущей книги, датированный 1918 годом[239], показывает, что изначально она задумывалась автором как *сборник,* который должен был включать в себя два произведения: «О судьбе огненной. Предание от Гераклита Эфесского» и «Золотое подорожие. Электрумовые пластинки». При подготовке к печати макет был подвергнут авторской правке, которая привела к объединению двух текстов в единое целое[240]. Издание, состоявшееся в 1919 году, вышло под единственным лаконичным названием «Электрон».

Замысел этого нового произведения до некоторой степени проясняет письмо Ремизова к И. А. Рязановскому от 18 июля 1918 года: «Затеял я предложить издать О судьбе огненной и Золотое подорожие (не все, конечно, начиная, как восходит на гору). Что вы скажете, если назвать Электрон? а какой подзаголовок? (он должен разъяснять содержание)»[241]. Заглавие «Электрон» на самом деле является семантическим эквивалентом подзаголовка поэмы «Золотое подорожие» — «Электрумовые пластинки». Выбирая название для новой книги, писатель остановился на греческом эквиваленте латинского слова «эле́ктрум» — электрон. Соединив в общий текст разноприродные произведения. Ремизов привел к единому семантическому знаменателю две древнегреческие традиции — гераклитовскую и орфическую.

Новая книга получила свой самостоятельный, трехсосгавный сюжет: гераклитовский, ницшеанский, орфический. «Гераклитовская» часть представляет собой поэтическое переложение фрагментов, лаконично раскрывающих основное содержание воззрений мудреца из Эфеса. Ее философский смысл (присущий как для Гераклиту, так и орфикам) основывается на представлениях, согласно которым каждый «цикл возрождения» неминуемо завершается экпиросом (мировым пожаром), после чего следует апокстаз — обновление мира и душ. Вторая часть «Электрона» соответствует третьей части «Золотого подорожия» и начинается строфой: «На кручу по кремнистой тропе взбираюсь…» Это — переход от субъективного к объективному,

выход из сферы сознания в сферу объективного мира, или, говоря философским языком, — трансцензус. Если в первой части «Электрона» повествование безличностно, то во второй субъектом его становится индивидуальное «Я» человека, который подошел к черте, разделяющей жизнь и смерть. Катарсическая мистерия раскрывает глубоко личную тему собственного возрождения писателя к жизни из того невыносимого духовного застенка, каким стал для многих мыслящих людей новый политический режим. В истории становления авторского «Я» книга «Электрон» завершила переход на совершенно новый уровень самосознания. Финал «Электрона» демонстрирует мировоззрение, не сосредоточенное на собственном «Я», как в «Огневице», а преодолевающее узость субъективного. Художественный мир книги создан сознанием, для которого «все я и без меня никого нет». Это особая творческая практика — обращение субъекта к самому себе, к той глубоко внутренней сфере, где обнаруживается сущностная человеческая ипостась — трансцендентное первоначало, ядро личности, независимое от внешнего мира, руководствующееся собственными внутренними императивами.

В контексте личной творческой судьбы совершенно особым смыслом наполняется для Ремизова мотив ключевой воды из болот Мнемосины, которая сообщает душе дар памяти. Память, способная проникать сквозь толщи времен, превосходящая обычные человеческие возможности, на долгие годы становится доминирующим концептом индивидуальной методологии и едва ли не единственным источником творческого вдохновения писателя[242]. Не случайно первыми произведениями, созданными Ремизовым в эмиграции, стали книги «памяти»: «Ахру. Повесть петербургская» (Берлин, 1922) и «Кукха. Розановы письма» (Берлин, 1923). Одновременно Ремизов актуализирует тему бытовой памяти, запечатлевая ее отражения в серии своих домашних альбомов и книге «Россия в письменах» (Берлин, 1922). Память охватывает все круги реинкарнации души, помогая восстанавливать и вновь проживать события чужого бытия с позиций личного переживания. Этот внутренний прожектор восстанавливает связь времен, раскрывает для писателя уникальные возможности отождествлять свое трансцедентальное «Я» с протопопом Аввакумом, первопечатником Федоровым, Гоголем или же проникать в глубокие слои мифа.

Глава III. ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО

Быт и литература

Постоянно выбрасываемый судьбой в «безбытье», А. М. Ремизов, тем не менее, никогда не отказывался от хранения самых разнообразных примет овеществленного бытия: «Для чего я все собираю, подклеиваю, раскладываю по именам, по памяти и берегу? Пожар — и все сгорит. И на пожарище я буду собирать. Я вытолкнутый на земле жить»[243]. Как свидетельствуют очевидцы, чудаковатый писатель постоянно «собирал и берег <…> всякие пустячки, которые ему что-нибудь напоминали: пуговицу, которую потерял у него Василий Васильевич [Розанов], коночный билет, по которому он ехал к Константину Андреевичу [Сомову] и т. д.»[244]. В рассказе «Дикие» (1913) Ремизов приводит пример, как подобный случайный «пустячок» помог ему найти контакт с «папуасами», выставленными напоказ в одном из парков Петербурга: «Языка людоедского я не знал и они моего не знали, никакого они не знали, кроме своего. Но как-то так обернулось, и стал я с ними объясняться, и что-то выходить стало понятное и мне, и им. А потом подарил я им *крокодила-зверя*, — такая большая игрушка, змея есть: если за хвост ухватить ее, так будет она из стороны в сторону поматываться, будто жалить собирается, черная, белыми кружочками, а пасть красная и зубатая, — очень страшный крокодил-зверь! И с каким восторгом приняли людоеды эту игрушку, они пугали змеей друг друга, <…> а у нас пошла дружба. Не остались и дикие в долгу, дали они мне по пучку волос своих жестких, кокосовых — это должно быть хорошо считается, — а как смотрели доверчиво и ласково! И всякую мелочь в своих нарядах показывать стали и объяснять, чту к чему»[245].

«Цивилизованный» герой и «дикие» люди по вполне понятным причинам не могли общаться между собой посредством языка. И все-таки они достигли желаемого взаимопонимания, на основе некоей «подсовокупности культуры», представленной «коллекцией из остатков человеческой деятельности»[246]. В данном случае Ремизов сознательно уподобляет собственное мышление примитивному, наивному, первобытному сознанию, которое создает вокруг себя повседневный индивидуальный мир при помощи самых разнообразных «подручных» средств, не пользуясь при этом логическими умозаключениями или же плодами предшествующего опыта. К. Леви-Строс называет такого рода человеческий тип бриколером, а результаты его творческой деятельности — причудливым по составу репертуаром: «чем-то вроде интеллектуального бриколажа»[247]. Собственно, глагол

bricoler применяется в игре с мячом, в бильярде, верховой езде для того, чтобы вызвать ассоциацию с неожиданным движением (например, с траекторией отскакивающего мяча), однако при подобной рефлексии бриколаж «„говорит“ не только с вещами, <…> но и с помощью вещей, рассказывая посредством произведенного выбора о характере и жизни своего автора»[248].

Считается, что когда «Я пытается с помощью магического всесилия воли овладеть вещами и сделать их послушными», именно в таких «попытках оно демонстрирует, что <…> полностью от них зависимо, полностью ими „одержимо“»[249]. Очевидно, что в отношении к вещам у Ремизова крылось его особое отношение к повседневности как сфере *бытования* «Я»[250]. Собственный микрокосм Ремизов строил из самых неожиданных предметов и всевозможных «подручных» средств; в результате возникали его коллекции, в том числе и знаменитая коллекция игрушек[251]. Устойчивый интерес писателя к вещественным формам человеческого существования не имел ничего общего с привычным бытовым фетишизмом. Каждый предмет становился метонимическим символом, соотнесенным с индивидуальностью его владельца, а набор таких символов образовывал определенный социокультурный контекст. Обладание вещью связывалось с желанием сохранить в настоящем все, что стремительно уходит в прошлое и лишается насущной остроты переживания. Такого рода «бытовое творчество» содержало в себе мощный импульс к созданию новых художественных текстов.

Характерным примером перехода бытовой вещи в артефакт, а затем и в «литературный факт» (Ю. Н. Тынянов) может служить автобиографический сюжет 1901 года, положенный в основу рассказа «Коробка с красной печатью»[252]. В архиве Ремизова сохранился разворот картонной коробки с сургучной печатью, в центре которой имеется текст, являющийся вариантом по отношению к рассказу. Этот автограф раскрывает реалии, побудившие писателя к созданию произведения в жанре иронического надгробного посвящения. В левом верхнем углу: «А[лексей] Р[емизов] / Я[росл]авский Т[юремный] З[амок] (Ярославль) / В[ологодский] Т[юремный] З[амок] (Вологда) М[осковская] Ц[ентральная] П[ересыльная] Т[юрьма] (Бутырки) / Часовая башня / № 3 / с. 6–12. VII. 1900». В правом верхнем углу: «от Н[иколая] Ремизова / самые лучшие конфеты / получена 11. VII в 8 часов ясным вечером после второго свидания». В центре: «† / Мир тебе, неустрашимая с красной бумажной печатью коробка, до последнего дня этапа ты сохранила гордость и неприступность! В Я[рославском] Т[юремном] З[амке], при тщательном обыске, когда меня потрошили и мои переполненные

папиросами и карандашами карманы пустели, ни один тюремный палец не дотронулся до тебя, и с благоговением опускались перед твоей красной печатью начальственные, циркулярные головы. / Одних ты испугала и они притихли, меня же ты обрадовала, и когда щелкнул замок моей камеры, ты распечаталась и я закурил… / В В[ологодском] Т[юремном] З[амке] с меня стащили брюки, чулки, даже прикоснулись к очкам, но к тебе… достаточно было одного моего напоминания „Коробка с печатью!“ И тебя бережно поставили на стол, тогда как меня оставили стоять босого на каменном сыром полу: В мою камеру тебя одну понесли обеими руками сам „старший“ и когда я остался один, тотчас ты развернулась и положила на стол бумагу и карандаш. / Но потом, (когда мы очутились — зчркн. — *Е.О.*) на свободе, ты тряслась всеми своими нитями и бумагой от хохота над всем миром, где красная печать ценится выше человека и горько тебе стало за душу человеческую! Устьсысольск. 21. I. 1901»[253].

Как символическая форма ремизовская «печать» своими литературными корнями восходит к одному из эпизодов романа «Идиот»: «И видите, как все интересуются; все подошли, все на мою печать смотрят, и ведь не запечатай я статью в пакет, не было бы никакого эффекта! Ха-ха! Вот что она значит, таинственность»[254]. В творческом сознании писателя эпизод с кондитерской коробкой ассоциировался еще и с открытием сущности человеческой природы: «Точно зверь, просидевший долгое время в засаде… — писал он жене, покидая Вологду, — увожу с собой познания о человеке, о которых хочется крикнуть на всю землю. Пусть же хоронятся эти комедианты, настанет для них час. А человеческая душа? „Коробка кондитера?“»[255] Впоследствии текст эпитафии с небольшими изменениями был использован в романе «Пруд»[256], а спустя полтора десятилетия та же значимая для писателя тема овеществленных символов власти появится в сказке «Заячий указ» (1919) — уже в обличье «обертки с красным ярлычком». На конкретном примере можно убедиться, как благодаря творческой рефлексии вполне обыкновенная бытовая вещь трансформировалась у Ремизова в символический объект и литературный факт.

Подобно многим писателям, А. М. Ремизов бережно относился к своему личному архиву, в котором, помимо рукописей, существенный объем занимали корреспонденция и различные материалы, относящиеся непосредственно к литературной деятельности. Вместе с тем совершенно особое место в сохранившихся коллекциях писателя принадлежит многочисленным альбомам — наиболее оригинальным продуктам его творчества. На протяжении всей его жизни они выполняли

функцию своеобразных «копилок» и служили тем необходимым источником многообразия и полноты бытия, который позволял выживать в условиях «безбытного» существования. Обращаясь сегодня к ремизовским архивам, мы видим прежде всего стоящую за документами и материалами творческую личность, оставившую после себя целые ансамбли авангардных конструкций, в которых нераздельно существуют субъективное и объективное, пространственное и временное, быт и литература.

Одной из ранних форм творческой переработки примет повседневности в артефакты стали самодельные тетради, которые составлялись на каждый год и отражали в датах и названиях адресов все переезды семьи Ремизовых с одной петербургской квартиры на другую, а также различные путешествия по России и за границу. Итинерарии, которые аккуратно велись с 1905 года, можно счесть за обычную привычку владельца фиксировать события своей жизни, если бы не особое их оформление: записи сопровождались наклейками журнальных астрологических прогнозов, гадальных карт, фотографий современников, политических деятелей, вырезок из газет, касающиеся важных событий общественной жизни и т. д.[257] Весь этот антураж придавал обыденной жизни иное, символическое значение, заданное индивидуальным выбором автора.

Материал, связанный с конкретными событиями личной литературной жизни Ремизова, откладывался в его архиве с первых лет вступления в литературу. Однако стабильное формирование тетрадей, созданных на основе коллажного объединения личных подневных записей, снов, вырезок из газет и журналов, фрагментов авторского текста, автоиллюстраций и разного рода репродукций, начинается только в 1910-х годах. В 1912 году возник первый опыт «летописания», в личной терминологии Ремизова этот жанр получил название «временник» — по аналогии с «Временником» дьяка Ивана Тимофеева эпохи Смутного времени. Очевидно, первым ремизовским «временником» была дневниковая тетрадь «Сирин», отразившая — в выписках из книг, дневниковых записях, описаниях снов, наклейках реальных писем и телеграмм, переводных картинках, репродукциях, фотографических карточках — организацию одноименного издательства[258]. Документ, посвященный значимому для истории литературы начала века событию, одновременно воспроизводит хронотоп и существенно меньшего масштаба: интимную литературно-бытовую жизнь, самим писателем определяемую как «период Терещенок»[259].

Альбом «Сирин» представляет собой металитературное произведение, буквально по крупицам построенное

(смонтированное) из бытовых реалий конкретного периода времени. Очевидно, что эта тетрадь первоначально задумывалась как рукописная книга[260]. Ее художественный образ предопределен зачином, объясняющим происхождение названия (выпиской из «Русского хронографа»), аккуратно подобранными картинками. Вместе с тем этот биографический документ неотделим от своей бытовой природы, которая позволила автору соединить художественный замысел со спонтанно пополняющимся содержанием, зависящим исключительно от развития текущих событий и тех снов, которые сопровождали дневную реальность; все это последовательно зафиксировано по датам в дневниковых записях, подкреплено подлинными письмами и телеграммами.

«Сиринская» тетрадь, представляющая собой художественно-документальное отображение конкретного жизненного сюжета, так и осталась предметом литературного быта, не послужив ни подготовительным материалом для новой рукописи, ни прототекстом какого-либо художественного или же автобиографического произведения. Едва ли не единственным исключением оказалось периферийное (по отношению к основному содержанию) впечатление, зафиксированное как дополнение к дневниковой записи от 20 октября 1912 года: «В трамвае встретил мальчика: глаза, как звезды». Некоторое время спустя писатель развернет тот же самый образ в целый рассказ «Звезды» (1912), основанный на мимолетном впечатлении от увиденного в трамвае мальчика, у которого «глаза минутами прямо как у большого, и большие такие, ну, звезды»[261].

Однако *форма* «временника» как некоего синтеза дневника, снов и реальных документов очень скоро превратилась в факт литературы. В 1917 году появились рассказы будущей книги «Взвихренная Русь», первоначально опубликованные под общим заголовком «Всеобщее восстание. Временник». Д. Усов, которому посчастливилось наблюдать процесс создания новой литературной формы, писал: «Мне довелось встречать А. Ремизова в августе 1917 г. в самом для него неподходящем месте — на одном из кавказских курортов. Время было неспокойное: все ждали и говорили, и слухи (как всегда, впрочем) ходили один другого нелепее. А Ремизов все это записывал, и даже зарисовывал к себе в дневник, и между своими записями вклеивал печатные вырезки. Так составлялся его „Временник“. „Это я для отвода души“, — пояснял он»[262].

Создание альбомов вовсе не являлось обязательным залогом их последующей трансформации в литературные произведения. Наряду с альбомами, выстроенными на дневниковой основе, в

архиве писателя выделяется другой род творческого оформления литературно-бытовой жизни — альбомы с рисунками, практически лишенные текстов, поскольку повествовательная функция закреплена в них исключительно за графическим изображением. Рисунок как наиболее адекватная форма памяти, запечатлевающая образы, а не слова, заменяет здесь текст. Каждый такой альбом предназначался для сохранения подлинного и живого переживания. В отличие от «сиринской» тетради эти артефакты возникали в результате более длительного собирания материала и почти всегда имели две авторские датировки. Первая относилась к началу «собирания», вторая — ко времени непосредственного оформления альбома. Даже на завершающей стадии работы Ремизов не прибегал к развернутому словесному пояснению содержания рисунков, позволяя себе комментировать лишь обстоятельства места и времени, то есть тот бытовой контекст, в котором возникал продукт его творческих усилий.

После революции появляются не только тетради с портретами современников[263], но и альбомы полисемантического содержания — «Мой альбом 1919–1921. Цветник» и «Корова верхом на лошади. Цветник II» (1921). «Цветник II» содержит печатные ноты «набожных песнопений» 1894 года, рисунок «Видение Соломона Каплуна после вечера в Вольфиле», рисованную карту Лапландии, косвенное упоминание об архиве семьи Философовых в надписи «Cahier de chronologue feut par P. Barikof / Zánnée 1780 Палагея Алексеевна / Барыкова в замужестве / Философова»[264] и т. д. Встречаются здесь и ранние автографы самого писателя (стихотворение «Мгла»), и (впервые) автографы, репродукции произведений, оригинальные рисунки знакомых и друзей по литературно-художественному цеху: С. Есенина, М. Шкапской, В. Кузнецова, Д. Бурлюка, Л. Бурлюк-Кузнецовой, В. Смиренского, М. Кузмина, А. Архангельского, а также детский рисунок 1916 года Вали Грановича, авторизованный надписью писателя.

Такая форма по своей сути напоминает традиционный «домашний» альбом, получивший широкое распространение в артистических кругах XVIII–XIX веков[265]. Однако, в отличие от элегантных альбомчиков прошлых веков, ремизовским артефактам присущи характерные признаки авангардной культуры, во многом замешенной на так называемом «преэстетическом феномене» (Н. Евреинов), который связан с игровым поведением и направлен на непосредственное, стихийное зарождение искусства. Не случайно большеформатные самодельные тетради по эстетике авторского оформления похожи

на знаменитые литографические книги футуристов. Нельзя не упомянуть еще об одной форме, которая отложилась в архивах друзей и знакомых писателя. Внешне это такие же традиционные домашние альбомы, по своей функции предназначенные для коллекционирования автографов, рисунков и дружеских записей гостей. Однако частично, а иногда и целиком они оформлены рисунками писателя для будущих записей. Такой альбом был приготовлен Ремизовым в подарок Я. П. Гребенщикову[266]. Оригинальным ремизовским «дизайном» плотно заполнены целые блоки листов и в альбомах В. Н. Унковского[267], А. Радловой[268], С. М. Алянского[269].

В связи с возникшей в 1919 году возможностью передачи личного архива в Публичную библиотеку писатель принялся за составление реестров своей корреспонденции, которая до этого на протяжении двадцати лет наклеивалась в специальные тетради и систематизировалась им, очевидно, исключительно в соответствии с хронологическим принципом[270]. Упоминания о существовании подобных «томов» с корреспонденцией встречаются в некоторых письмах писателя. Готовясь к продаже части своего архива в Публичную библиотеку, он сообщал Д. В. Философову 24 ноября 1919 года: «Посылаю два тома писем — 155 — и реестр, который буду продолжать по томам. <…> Есть у меня том карикатур на меня: не понадобится ли это добро? И есть мои картинки „война“, „революция“, „хождение по ратным мукам“. 1914, 1917, 1916»[271].

Упомянутый в письме альбом с рисунками «Война» (1914–1916) в свое время в Публичную библиотеку передан не был и в настоящее время находится на хранении в Государственном литературном музее. На обложке — авторская аннотация: «Сей альбом рисунков принадлежит Серафиме Павловне Ремизовой. Рисовал в 1914 г., 1915 г. и 1916 г. / осень и зиму. I / и наклеивал / в холодный вечер / 6 июня 1915 / Петербург Алексей Ремизов»[272]. Местонахождение альбомов «Революция» и «Хождение мое по ратным мукам», передача которых в Публичную библиотеку также не состоялась, в настоящее время не известно. Вероятно, альбом «Хождение мое по ратным мукам» создавался в период с 24 октября по 6 декабря 1916 года, когда Ремизов находился в военном госпитале на обследовании. Об одной из таких рисованных «хроник» упоминает Е. Ф. Книпович: «…смотрела „Книгу мертвую“ — сборник лазаретных рисунков, когда он там лежал на испытании. Сборник всяческих бед, смерти, боли, страдания человеческого»[273]. Возможно, именно с этих тетрадей в творчестве Ремизова утвердился жанр графических дневников, в эскизных рисунках которых

фиксировались острейшие повседневные переживания.

Письмо Философову ценно не только указанием на существование целых томов писем, карикатур и альбомов с рисунками, но и объективацией важнейшего принципа организации материалов, касающихся сферы литературного быта — объединения чужих писем с собственными дневниковыми записями: «К 1905 году есть у меня некая память, краткий временник — может, его приложить к письмам 1905». Этот замысел был реализован писателем несколькими годами позже в литературной форме. История создания книги «Кукха. Розановы письма» (1923) восходит к дневнику 1905 года, частично воспроизведенному в этом произведении, а также к альбому, включающему в себя подлинные письма В. В. Розанова[274]. Упоминание о нем встречается в письме Ремизова к Н. В. Зарецкому от 10 ноября 1932 года, где писатель перечисляет свои рукописные альбомы для возможной продажи их Пражскому Народному музею: «Альбом Розанова. 1) Карточка (снимок с портр[ета] Бакста) с надписью 2) Из журн[ала] вырез[анная] карточка Розанов — его любимая, 22 письма В[асилия] В[асильевича] [Розанова] и точная копия его письма (оригинал уничтожен). Карикатура (на Розанова. — *Е.О.*) Реми из Сатирикона <…> не знаю кого <…>. Последняя статья Розанова в Нов[ом] Времени. 23.11.1917»[275]. Позднее Ремизов сделал копии писем и включил их в альбом вместе с подробными комментариями. Раскрывая конкретные реалии текста, писатель пояснял использование бланков, характер авторских сокращений, рисунки, графические выделения в тексте и прочие детали. Некоторые из этих комментариев вошли в текст «Кукхи», однако большей частью они так и остались за рамками произведения[276].

Один из титульных листов альбома озаглавлен «Письма Василия Васильевича Розанова † II 919 г.» и оформлен в эстетике игровых документов «Обезвелволпала»: с личным значком Ремизова — глаголической буквой «ч», с обязательной «обезьяньей печатью», имеющей надписи по окружности на глаголице «Обезьянья печать» и на кириллице «Петербург. Василию Васильевичу Розанову», в центре на кириллице — «Старейшему кавалеру. Алексей Ремизов». Кроме того, титульный лист снабжен позднейшей датировкой в правом нижнем углу: «Paris 1932». В верхнем правом поле листа рукой неизвестного поставлено и обведено: «37», а ниже приписано пояснение писателя, относящееся к цифрам: «номер обыскной ГПУ». Очевидно, что вся подборка писем Розанова и другие иллюстративные и печатные материалы были организованы в единый альбом до отъезда писателя из России 5 августа 1921

года. С этим альбомом, как и с другими материалами из личного архива писателя (рукописями, книгами и другими самодельными альбомами), связано событие, произошедшее на границе между Ямбургом и Нарвой. Накануне отъезда, 4 августа 1921 г. Ремизов доверил перевезти часть своего архива через границу эстонскому консулу в Петрограде А. Оргу, воспользовавшись его дипломатическим иммунитетом. Однако именно эти материалы были отобраны у Орга при обыске, о чем, в частности Н. Кодрянская[277]. Тогда-то на обложке альбома и появился гэпэушный «обыскной» номер. Пытаясь вернуть свой архив, Ремизов написал ряд обращений к высокопоставленным советским чиновникам, влиятельным писателям и издателям. Сохранился составленный Ремизовым список пропавших рукописей, в котором под номером седьмым значатся: «Письма В. В. Розанова с портретом и карикатурами ко мне — вклеены. К моей жене — вложены»[278].

Личный архив вернулся к писателю только в июне 1922 года, о чем свидетельствует еще один титульный лист альбома. В его центре знаменитая подпись-монограмма Ремизова. Сверху надпись: «В. В. Розанов † 23 января (10 янв. с/с <так!>) 1919 г. у Троицы-Сергия» В правом верхнем и нижнем углах имеются углу пометы: «A Remisoff / 7 rue Boileau, Paris XVI»; «Charlottenburg 23–24 VI 1922». Наличие в альбоме трех различных дат (1919–1922–1932) говорит о значимости каждой из них: объединение писем после смерти философа; второе рождение альбома после конфискации и, наконец, время, когда писатель решился его продать в Пражский Народный музей. Органично вошло в альбом и предшествующее основному корпусу розановских документов письмо Л. С. Солнцеву от 4 декабря 1940 года: «Дорогой Лев Соломонович, оставляю у Вас альбом, посвященный Розанову с его письмами и моими заметками, 1000 fr и книгу: Пропись, показывающая красоту российского письма, изданная в Москве, 1793 года 2000 fr. В прошлом году зимой Вы меня согрели: ваша тысяча пошла за отопление. У нас не топят, что-нибудь надо сделать: каминов нет и никаких вытяжных труб — остается электричество, а на устройство надо куда больше. Вот почему я обращаюсь к Вам и буду Вам благодарен за Ваше исключительное внимание к моей бедовой доле»[279]. Этот документ является, быть может, самым скорбным подтверждением того, как тесно переплетались в жизни писателя неуемная жажда творчества и неустроенный быт.

Весь альбом в целом и каждая его страница в отдельности реконструируют конкретные эпизоды повседневного бытия в стереоскопическом объеме. Так, на одной из первых страниц

фотография философа дополнена ремизовской подписью, во многом объясняющей выбор и восстанавливающей живой голос друга: «Любимая карточка В.В. „это когда я ‘о понимании’ писал“». Ниже расположен небольшой исторический экскурс (кстати сказать, оставшийся за пределами «Кукхи»): «„История“ этой карточки — письмо хранится у Иванова-Разумника — (Разумника Васильевича). В. В. Розанов дал мне оригинал на краткий срок переснять для Ив. Раз., которому я и отдал. „Краткий срок“ прошел — несколько месяцев. И вдруг я получаю письмо, очень крепко написанное о „Р“. Я совсем забыл о карточке, подумал, что этот „Р“ — А. В. Руманов. А А. В. Руманов ничего понять не может: „накануне виделись…“ Уж очень крепкое письмо о русском человеке, которого надо палкой выбивать, иначе не послушает. А[лексей] Р[емизов]. Письмо начиналось: „скажи этому поросенку…“»[280].

Книга «Кукха. Розановы письма» (1923), в основу художественного текста которой был положен исключительно повседневный, интимный материал, стала одним из вершинных произведений Ремизова. Однако такого рода новаторство вызвало у критики противоречивые реакции. Р. Гуль, подписавший свою рецензию псевдонимом Эрг, не скрывал шока от декларируемой Ремизовым экспансии бытового начала в литературу: «У книжки прекрасный формат. Синяя с золотым теснением обложка. Бумага чуть ли не верже. Шрифты разнообразные. Набор — искуснейший. Ну, прямо в руках держать книжку и то удовольствие! А как начнешь читать — полное недоумение <…> Письма Розанова коротенькие, ничего не говорящие, больше — записочки: „приходите чай пить“. И только. Зато о себе, о Ремизове — очень много. И было бы может небезынтересно. Да все — с вывертом, с скучнейшим фокусом „обезьяньего царя Асыки“»[281]. З. Н. Гиппиус, сама писавшая в это время воспоминания о Розанове (впоследствии они вошли в цикл мемуарных очерков «Живые лица»), обращаясь к жене Ремизова 19 июля 1923 года, проявляла обеспокоенность этической стороной публикации: «Я <…> не знаю, что [напи]сал Ал. Мих. про Розанова, но видела [в га]зетах что-то, и очень хочу знать [правда] ли, что он такие интимности напи[сал], которые бы не надо ни про живого [ни про] мертвого?»[282]. Другие современники, в частности, В. Б. Шкловский, наоборот, приняли прием создания художественного произведения на основе «интимного, названного по имени и отчеству» материала как подлинное откровение и даже признали в нем факт рождения новой литературы[283].

Обычно взаимопроникновение быта и литературы

происходило в ремизовском творчестве по линии преобразования бытовых фактов в литературные. Однако в отдельных случаях и давно состоявшиеся художественные произведения возвращались в исконное лоно — литературный быт в виде своего предметно-вещного инобытия. Подобного рода инверсия подтверждается возникновением особого «домашнего» жанра интимного ремизовского инскрипта на собственных книгах. Обращение к В. В. Перемиловскому на титульном листе книжного издания романа «Пруд» весной 1908 года звучит именно так, интимно и герметично по смыслу: «Владимиру Владимировичу Перемиловскому в знак памяти о днях ожиданий, о дне возвращения из странствий дальних и туманных, происшедших после. Все равно как ничего не было, так пусть будет, — и тогда все распутается — это для мира дома. С верою, вспоминая и держась крепко и в будущем Алексей Ремизов»[284]. Мифологическое значение обретает и литературно-бытовая атмосфера, воспроизведенная в инскрипте А. Блоку от 1 декабря 1920 года на знаменитых «Заветных сказах» (1920): «Воспоминание о старине допотопной, когда на острове водился слон (Ю. Верховский), пел на Слоновой (Суворовском) Кузмин, посторонь бань егоровских жили мы, были в соседях с Розановым, писал портрет Блока Сомов, Вячеслав гнездился на таврической башне, Судейкин ходил с Сапуновым и что еще вспомню, какие нечистые и чистые пары, какой ковчег, какого голубя, какую ветку, Неву, революцию, Бердяева, Гюнтера, Чулкова, Мереж[ковских?]»[285]. Как и во многих других подобных случаях, текст автографа разобщен с содержанием книги, однако вместе с тем он несет в себе некое тайное послание, понятное лишь узкому кругу единомышленников или причастным к общим событиям людям.

В Берлине Ремизов практикует оригинальную форму дарственной надписи: каждое вернувшееся к нему из Петрограда собственное издание прошлых лет, а впоследствии и новые свои книги, автор сопровождал надписями, адресованными жене, С. П. Ремизовой-Довгелло, которая как никто другой, могла разделить воспоминания о тех или иных примечательных эпизодах общей биографии. Совершенно спонтанно возникавшие тексты сохраняли отпечаток конкретного дня или же минутного настроения. 31 июля 1923 года, получив от друзей пятый том своих сочинений, изданный в Петербурге еще в 1911 году, Ремизов написал на форзаце книги: «Ну вот и Крестовые сестры, то, что дало нам немного другой какой-то не „Казачьей“ жизни. Сейчас, деточка, все тут всполохнулись грядет! и особенно был в прошлую субботу в канун 29.7. Я видел, как разбегались. Люди

чего-то боятся — точно от судьбы уйти можно!»[286] Поток авторского сознания ассоциативно соединил здесь впечатления берлинских будней с реалиями петербургской жизни: воспоминаниями о доме в Малом Казачьем переулке, ставшем прообразом Буркова дома в «Крестовых сестрах». Из литературного факта книга превратилась в сугубо бытовой факт, послужив резервуаром многослойной творческой памяти. Не случайно в настоящее время все прижизненные издания Ремизова, содержащие подробные авторские надписи, являются исключительными раритетами.

В начале 1920-х годов появляются альбомы, состоящие из портретных галерей современников и составленные по тематическому признаку: Берлин, Париж, «Обезвелволпал». С конца 1920-х утверждается форма особых графических альбомов. Это словно бы восполняющие недоступность книгопечатания, каллиграфически выполненные рукописи его произведений (например, альбом «Марун»[287], «Соломония»[288], «Бова Королевич»[289] и др.); появляются альбомы с автоиллюстрациями к собственным сочинениям («Басаркуньи сказки»[290], «Взвихренная Русь»[291], «На воздушном океане»[292], «Повесть о двух зверях»[293] и др.[294]); наконец, альбомы с рисунками к произведениям классической русской литературы, сопровождавшие его работу над эссе, впоследствии вошедшими в «Огонь вещей». В 1930–1940-х годах Ремизов практикует форму графического дневника на основе зарисовок, параллельно фиксирующих события дня и ночные сновидения — в альбомах «Именинный графический полупряник Тырло. 550 снов» (1933–1937) и «Мой графический дневник» (1939–1940)[295].

Кроме того, в зарубежных фондохранилищах находится внушительное число тетрадей большого формата, которые Ремизов начиная еще с 1920-х годов, использовал для хранения своей корреспонденции. Эти самодельные альбомы состоят из сброшюрованных больших листов самой дешевой бумаги, вроде оберточной; на каждый лист наклеены письма, которые в отдельных случаях сопровождаются газетными вырезками, отчасти дополняющими текст корреспондента. Принцип организации текстов под одной обложкой определяется писателем либо тематическими заголовками («Художники», «Русские письма очень важные»), либо именами («Розанов», «Савинков», «Агге Маделунг», «Зарецкий»[296]).

Альбомы с письмами — пример творческой переработки продуктов чужого сознания, для самого писателя явления внешнего и закрытого. Один из них содержит письмо В. Я. Шишкова от 29 декабря 1921 года, в котором сообщаются

последние новости из жизни общих знакомых в Петрограде: «С Немировичем случилась оказия. Он только что продал доху за 9 1/2 милл[ионов], ночью пришли жулики якобы с обыском (поддельный мандат) и в присутствии одураченного председ[ателя] домового комитета отобрали деньги. Когда на Гороховой рассмотрели мандат, печать оказалась какой-то пекарни при 47 дивизионе <…> Слон (В. Н. Верховский. — *Е.О.*) живет здесь. В мороз пришел к нам в шести шкурках, сверху дождевик: его оказывается еще в прошлом году обчистили»[297]. На соседней странице альбома приклеены две анонимные заметки из берлинского журнала «Бюллетени Дома искусств»: «Все, кто жил в последние четыре года в Петербурге, знали знаменитую доху Вас. Ив. Немировича-Данченко: круглый год таскал он ее на своих еще крепких плечах и только летом — в самые жаркие дни — он с ней расставался. По дохе всякий и узнавал его. И вот случился такой грех: продал он ее за 9 1/2 миллионов, а ночью пришли жулики под видом обыска и в присутствии председателя домового комитета отобрали деньги. Уж без дохи пошел В.И. на Гороховую с жалобой, а когда там рассмотрели обыскной ордер, печать оказалась пекарни при 47 дивизионе. Ни дохи, ни денег. — Поэт Ю. Н. Верховский переселился в Петербург. Ходит в 12 шкурках, а поверх дождевик: еще в 19 году шубу его украли. Профессорствует в университете»[298].

Перед нами наглядный образец того, как чужое эпистолярное послание превращается в литературный факт, а его содержание авторизуется. По аналогичному поводу К. Мочульский однажды заметил: «Может, одно только слово изменил, одну черту переставил, а стало своим, никто и оспаривать не решится: так только он один говорить умеет. Ремизовскую речь издалека узнаешь и обрадуешься»[299]. Оказавшись в коллекции Ремизова, письмо Шишкова по-прежнему исполняло функцию обычного предмета литературного быта, и лишь использование его в заметке из «Бюллетеней Дома искусств» наделило текст всеми признаками художественного произведения.

Для Ремизова были значимы все приметы, все повседневные детали эпохи. Просьба присылать марки звучит в письме к Осипову от 24 октября 1922 года: «Сергей Яковлевич, напишите мне, как придется, закрыт[ое] письмо и наклейте разных эстонских марок (это мне нужно для архива моих писем)»[300]. Собирательство, однако, вовсе не являлось самоцелью; такие образчики материальной культуры, как марки, были необходимы писателю для отображения конкретно-исторического процесса: «Есть у меня альбом *Взв[ихренная] Русь в деньгах и марках,* —

сообщал Ремизов В. Н. Тукалевскому 13 марта 1933 года, — проходит вся жизнь „канун войны / революция / воен. коммунизм / нэп“». Схожий альбом описан в книге «Учитель музыки», главный герой которой наделен целым комплексом автобиографических черт: у Корнетова на «особой полке… для публичного обозрения выставлены и всякие самодельные альбомы: знаменитый географический с королями, диктаторами и деньгами; исторический, составленный из газетной хроники и эмигрантских литературных „образцов“ под названием „Колпак“, и альбом „Россия“: царская, Керенского и Ленина — в портретах, деньгах и марках, оканчивающаяся рекламой мыла: целый выводок голышков — ребятишек, а под ними картинка — „Милюков со Струве играют в шахматы“, а на переплете с табачных коробок — „Нева“ — „Сафо“ — „Зефир“ — „Цыганка“ — „Стенька Разин“ — „Ю.-Ю.“»[301].

В цитированном письме к В. Н. Тукалевскому Ремизов признается: «Мне всегда хочется делать альбомы, когда есть документ. Письма Савинкова, и портреты, и мой сон о нем, 3 письма Сологуба — так и сохранней и памятней. Так я бы сделал, разбирая свой архив, который находится в Петербурге»[302]. Приводя вполне рациональную причину своеобразного способа организации архива «так сохранней», Ремизов, добавил и другую, личную категорию: «так памятней». Сохранение бытового материала предполагает постоянное общение, диалог с документом и материалом. Сохранить — значит как можно дольше удержать документ в настоящем, поддерживая его актуальность. Нетрудно заметить, что ремизовские альбомы являются наглядным примером оригинального, творческого овладения материалом. Однако и внутри них встречаются предметы, не поддающиеся непосредственной интерпретации. Неизвестно, почему та или иная картинка или газетная вырезка объединены с конкретным письмом, в связи с чем на листе приклеена обертка из-под мыла или пачки папирос и т. п. С уходом творца синкретичность и герметичность его бытия становятся еще более очевидными.

Принято считать, что интерес к бытовой стороне литературного процесса пришел в литературу начала 1920-х годов вместе с формалистами, которые и сами «создали теорию литературной эволюции, определив в ней функцию быта относительно соседнего с ним ряда — литературного», и учеников своих отправили изучать быт: «салоны, кружки, издательства, альбомы и альманахи, тиражи и гонорары — все было признано материалом важным, требующим осмысления»[303]. Особая роль в этой связи отводится известному

высказыванию Ю. Н. Тынянова о том, что быт и литература представляют собой «соседние ряды», соотнесенные между собой «прежде всего своей речевой стороной»[304]. В этой концепции творческой личности отводится периферийная роль: авторское намерение рассматривается исключительно как «фермент», а на первый план выдвигается условная «конструктивная функция»[305]. Между тем Ремизов, соединяя быт и литературу взаимопроницаемыми и неотделимыми друг от друга отношениями, выступает именно как демиург, когда в течение всей жизни формирует свою интерсубъективную реальность. Быт для Ремизова — такой же объект творчества, как и сама литература.

Основной принцип, в соответствии с которым писатель организовывал свои альбомы и сохранял весь этот разношерстный, причудливым образом сгруппированный материал, может показаться субъективистским произволом: *я* так хочу; *мне* так удобно. Несомненно, в понятие «сохранности» он вкладывал какое-то особое значение, отличное от того, что подразумевают исследователь или архивист. Объединяя в альбомы письма, рисунки, различные свидетельства бытовой жизни (билеты, цветочки, перышки, пуговицы), Ремизов руководствовался хорошо продуманной творческой интенцией: «это может всегда сгодиться». В 1927 году направляя часть своего архива в Пушкинский дом, он писал П. М. Устиновичу: «Когда у вас будет полный каталог игрушек, хотелось бы мне сложить у вас все вместе: и архив писем, какие получил с 1902 года — 1921 (5 августа). Когда-нибудь интересно будет — литературный быт…»[306] Его альбомы — результат *целенаправленной* деятельности бриколера, наделенного специфическим мышлением и сознанием; автор сознательно творит структурированную совокупность из осколков событий и оформляет ее как дискурс. В этой связи помним замечание Р. Барта о том, что мифологическим дискурсом может являться «любая значимая единица или образование, будь то вербальное или же визуальное»; фотография рассматривается им, как речь, наравне с газетной статьей; все вещи становятся речью в том случае, «если они что-нибудь значат»[307]. Ремизовские альбомы пронизаны коммуникативным пафосом, и в этом смысле они являются подлинными литературными, культурными и бытовыми памятниками.

Литературная игра

Важнейшим проявлением творческой деятельности А. М. Ремизова и значимой составляющей истории русской культуры и литературы XX века стала «Обезьянья Великая и Вольная Палата». «Обезвелволпал» состоялся как оригинальное развитие символистской идеи жизнетворчества, однако сам факт его появления был в первую очередь обусловлен личностью инициатора, проявлявшего особую склонность к обыгрыванию повседневности. Обстоятельства рождения игры, придуманной первоначально для маленького ребенка, рассказаны в «Кукхе»: «Обезьянья палата возникла в 1908 году, когда я писал „Трагедию о Иуде принце Искариотском“: обезьяний царь Асыка, действующий в трагедии, награждает обезьяньими знаками. А сама мысль об обезьяньем знаке вышла из игры. Проездом в Петербург каждую осень мы останавливались в Москве. Из писателей в Москве об эту пору встретить кого было не так просто, все разъезжались по всяким Малаховкам. И я играл с своей маленькой племянницей, Ляляшкой (Елена Сергеевна Ремизова). Надо было что-нибудь особенное придумывать. Она приставала ко мне сделать ей такое, чего ни у кого нет. Вот тут-то я и сделал ей обезьяний знак „для ношения тайно“. Этот знак она, конечно, потеряла, и на следующую осень пришлось новый делать, а для пущего бережения знак висел на стене на видном месте — и никто не мог догадаться, что это означает: висит, а не известно что, а Ляляшка помалкивает»[308].

Комментируя обстоятельства возникновения «Палаты», в нескольких случаях Ремизов поведет отсчет истории игры с 1907 года. В альбоме «Карты Сведенборга» (конец 1940-х — начало 1950-х годов) имеется рисунок с надписью: «Обезьянья Великая и Вольная Палата открыта в 1907 г. в Москве»[309]. Такая же датировка встречается и в пояснениях к ранним письмам, адресованным жене[310], и на грамоте С. Ю. Прегель 1948 года[311]. Интерсубъективному творческому сознанию свойственно придавать своим фантазиям достоверный характер, post factum связывать их с тем или иным событием: как правило, эти «свидетельства» меняются во времени. Каждый исследователь, намеревающийся установить жесткие временные рамки для ремизовской игры, вынужден полагаться на сведения, которые заведомо не могут быть восприняты как объективные факты. В известном смысле все они являются результатом автомифологии писателя, созданной несколькими десятками лет позднее, чем реально возник феномен «Обезвелволпала».

В ряду подобных примеров можно привести фотографию, сохранившуюся в его семейном альбоме. Ссыльный Алексей Ремизов запечатлен здесь в своей комнате в окружении гостей; ниже — приписка, сделанная значительно позже: «Вечернее чтение. У меня в Устьсысольской обез[яньей] вел[икой] вол[ьной] пал[ате]»[312]. Спустя несколько месяцев «Обезьяньей Палатой» станет для него совсем другой дружеский кружок — ссыльных вологодских поселенцев в шутку названный «Союзом Свободных Алкоголиков», хотя их время препровождение вовсе не сводилось к совместным возлияниям. Участниками «Союза» были будущие революционные, философские и литературные знаменитости — Б. Савинков, И. Каляев, П. Щеголев, Н. Бердяев, А. Луначарский, А. Богданов и другие, многие из которых позже станут князьями и кавалерами Обезвелволпала. Много лет спустя, вспоминая в Париже вологодское прошлое, Ремизов подчеркнет преемственную связь «Союза Свободных Алкоголиков» и «Обезьяньей Великой и Вольной Палаты»: «В первый раз читал я „Пруд“ по рукописи в Вологде Щеголеву, Савинкову и Каляеву: когда П. Е. Щеголев не был еще „Архивным фондом“[313] <…>, а Б. В. Савинков сотрудничал в „Искре“, И. П. Каляев служил корректором в газете „Северный Край“ в Ярославле. И „Обезьянья великая и вольная палата“ называлась не „Обезвелволпал“, а таинственным С.С.А.»[314].

Уже в этом вологодском кругу начали складываться такие важные для ремизовского миропонимания этические ценности, как доверие, безграничная дружба, внутренняя свобода личности. «Союз Свободных Алкоголиков» (как впоследствии и «Обезьянья Палата») отличался игровыми формами общения: травестийным обыгрыванием масонских обрядов, пародированием официальных сообществ или ведомств, наделением участников сообщества прозвищами в соответствии с их амплуа, фиксацией деятельности в шуточных документах, созданием целостной мифологии содружества. Наиболее примечательным элементом, соединявшим поэтику «Союза свободных алкоголиков» и «Обезьяньей Палаты», стали шуточные «Некрологи», адресованные Ремизовым своим товарищам по ссылке[315]. Заметим, что в своей последней автобиографической книге, посвященной этим годам, писатель сам указал на общую игровую природу вологодских «Некрологов» и «обезьяньих» грамот: «У меня всегда были царские замашки. В раннем детстве в Москве я щедро раздавал счастье — хлопал левой, отмеченной счастьем рукой по руке всякого, кто бы ни попросил; потом в играх — в игре в „казаки-разбойники“ я раздавал бумажные ордена и медали; <…> потом я буду выдавать „обезьяньи“ жалованные

грамоты с печатями, а Вологде я писал „подорожие“ (некрологи)»[316].

Существует мнение, что «Обезьянья Палата» возникла вследствие трагедийного переживания Ремизовым поражения первой русской революции: «писатель погрузился в ирреальный мир изощренной умственной игры-утопии, выразив в ней по-своему стремление к правде и простоте, к естественным и справедливым человеческим отношениям»[317]. Как нам представляется, текущие политические события сыграли отнюдь не решающую роль в формировании многолетнего замысла Ремизова. Импульс к «основанию» Обезьяньего царства (в этой игре, заметим, было мало «ирреального» и еще меньше — «изощренно умственного») возник в первую очередь благодаря эмоциональным, то есть сугубо индивидуальным, потребностям, которые испытывал писатель в своем желании адаптироваться в среде столичной петербургской элиты. Безусловно, на возникновение Обезьяньего общества могла повлиять характерная для этих лет тенденция к созданию приватных, тайных кружков и обществ для посвященных («Аргонавты», «Друзья Гафиза», «Содружество одиноких», «Орден всемирного ребячества», наконец, «Эротическое общество»)[318]. Возможно, свое воздействие на ремизовскую идею оказал и лозунг «театрализации жизни», провозглашенный Н. Евреиновым в том же 1908 году, с которого начала вести свое летоисчисление ремизовская «Обезьянья Палата»[319]. Кроме того, особым источником идеи «Обезвелволпала», во многом сориентированной на пародию и травестию, могло стать и исторически сложившееся народное игровое поведение, выраженное в скоморошестве[320].

Впрочем, все названные «первопричины» носят по отношению к самой «Обезьяньей Великой и Вольной Палате» не более чем факультативный характер и не являются безусловными. Согласимся с выводом, что «изучение „источников“ и „влияний“ покрывает лишь ту — весьма незначительную — часть текста, где сам автор еще не вполне утратил сознательную связь с культурным контекстом, между тем как на деле всякий текст сплетен из необозримого числа культурных кодов, в существовании которых автор, как правило, не отдает себе ни малейшего отчета, которые впитаны его текстом совершенно бессознательно»[321]. Хотя изучение истории литературы и предполагает опору на объективные данные, однако позитивистская методика плохо уживается не только с такой реальностью, как игра, но и с самой историей, которая намеренно затемняет свое происхождение и истоки[322].

Следующей коммуникативной протоформой «Обезвелволпала» стало общество знакомых и друзей Ремизова, собиравшееся в квартире писателя в 1905–1910-х годах: сначала на 5-й Рождественской, д. 38, кв. 2 (1905–1906) и Кавалергардской, д. 8, кв. 28 (1906–1907); затем — в Малом Казачьем переулке, д. 9, кв. 34 (1907–1910). Среди гостей бывали и завсегдатаи вечеров у Вяч. Иванова, Мережковских, Сологуба и Розанова, и новые люди, близкое знакомство с которыми стало результатом дружеских и творческих контактов. Особой популярностью пользовались встречи на Святках: здесь обычно царило дружеское расположение и традиционно рассказывались страшные, непристойные или даже богохульные истории. Описание таких «сборищ» вошло в рассказы Ремизова «Глаголица» (1911) и «Оказион» (1913), главный герой которых — путейский ревизор, статский советник в отставке Александр Александрович Корнетов наделен целым комплексом автобиографических черт.

С этого времени в обычае у Ремизова стало наделять гостей прозвищами, как позже участников «Обезьяньей Палаты», — обезьяньими званиями и титулами. «Почти у всех знакомых А.М. (многие были членами „Обезьяньей Палаты“) были прозвища: Утенок, Мэнада, Нерпа, дядя Комаров, Копытчик, Нонн (бывшая стрекоза обезьянья), Листин, Каракатица, Верховая, Эмир обезьяний, Муфтий (И. А. Бунин), Игемон-Деспот, протопоп обезьяний (профессор Паскаль), Куафер обезьяний, Странник и т. д.»[323]. Характерно, что прозвища ремизовских гостей соответствовали как их формальному статусу, так и личным качествам. Подобное представление героев позволяло автору переместить повествовательный строй рассказов «Глаголица» и «Оказион» на уровень игры смыслами: он «кодировал» подлинные имена своих реальных гостей. Так, «старичок учитель — ума гордостного и помысла лукавого, он же профессор», который в «Оказионе» рассказывает сказку о царе Додоне, является литературным двойником В. Розанова; «моряке кортиком» — это И. Соколов-Микитов; «бывший член Государственной Думы» — И. Жилкин; а прибившийся к дому Корнетова Соломон, вероятнее всего, — «dr. Соломон Леонтьев»[324] и так далее. Преемственность сборищ на Кавалергардской и «Обезвелволпала» подтверждается, в частности, и тем, что М. А. Кузмин, представленный в рассказе как «придворный музыкант в малиновом кафтане с медалями»[325], в Обезьяньем обществе получит титул кавалера и должность «музыканта Обезвелволпала»[326].

Рождение игры не случайно ассоциировалось с «Трагедией о

Иуде, принце Искариотском», которую Ремизов закончил в 1908 году[327]. Следуя повествовательной канве апокрифических сказаний об Иуде, автор отступил от народной интерпретации лишь в том, что ввел в пьесу необычный персонаж — Обезьяньего царя, Асыку Первого. Впоследствии содержательная сторона драматического действа отошла на дальний план, и от пьесы (характеристики Верховного правителя обезьян, его страны и нравов его подданных) остались только фантазийно интерпретируемые знаки и символы. Автор использовал диалоги «Трагедии…» как начальную игровую ситуацию. В течение последующих семи лет (с 1908 по 1915 годы) накапливались основные эстетические и идеологические элементы ремизовской игры, предпринимались попытки найти им функциональное применение в различных формах общения. К концу лета 1915 года оформляется внутренняя структура обезьяньего общества: канцелярия, семь обезьяньих князей и даже обезьяний гимн[328].

Каждый посвященный в члены общества удостаивался от Ремизова обезьяньей награды — знака или ордена за особые заслуги, подтверждаемых грамотой — «все по человеку», «по рангу и характеру жалуемого»[329]. Награждение первыми обезьяньими знаками было приурочено к премьере постановки «Трагедии о Иуде, принце Искариотском», состоявшейся 9 февраля 1916 года в Москве; «Трагедии» — Ф. Коммиссаржевский, А. Зонов и В. Сахновский, — оказались первыми обладателями обезьяньих знаков[330]. В заметках «историографа» «Обезвелволпала» С. Осипова (небольшом плане-конспекте предполагавшегося труда об «Обезьяньей Палате») пояснялось: «Ордена жалуются оказавшим услуги „Обезьяньей Великой Палате“, а также единомыслящим и сочувствующим. Ордена „Обезьяньей Великой и Вольной Палаты“ имеют отличия, по рангу и характеру жалуемого»[331]. Регалии, будучи своеобразными сакральными знаками, отражали отличительные черты и достоинства личности и выражались в мифологических образах, совершенно отвлеченных от образа обезьяны. Поэтому «Палата» скорее напоминала бестиарий, в котором обладателем обезьяньего знака «1-й степени с заяшным глазом» оказывался А. Блок[332], орден «с лапами гусиными и о трех хвостах выдриных» носил П. Щеголев, а С. Осипову был пожалован орден 1-й степени «с мышиной пяткой»[333]. Подвергая участников игры своего рода обрядовому перевоплощению, Ремизов, с одной стороны, создавал сказочный образ, лишенный какого-либо реального подтверждения, а с другой — наделял их сакральными масками, связанными с индивидуальностью и своеобразием каждой личности.

Все дарственные документы «Палаты» были искусно разрисованы Ремизовым. «Игра <…> имеет склонность быть красивой. Этот эстетический фактор, по всей вероятности, тождествен стремлению творить, что оживляет игру во всех ее видах и обликах»[334]. К области эстетического развития игры в «Обезвелволпал» относится, в частности, иконописное изображение царя Асыки, впервые появившееся на стене его последней петербургской квартиры на Васильевском острове. Отметим, что эпистолярное поведение Ремизова всегда отличалось тяготением к декоративному украшению писем с использованием каллиграфии, различных шрифтов и иллюстрированию собственных текстов. Первой наградой в «Палате» был знак, свидетельствующий о возведении данного лица в статус «кавалера». Поначалу именно обезьяний знак был основной наградой: он представлял собой небольшой квадрат картона с рисунком (примерно, 10х10 см), к которому обычно прилагался текст с развернутой мотивировкой присвоения этого обезьяньего «чина».

Рисованные грамоты имели необходимый набор постоянных элементов. Основной текст, обычно обрамленный глаголическими надписями, располагался в середине и представлял собой графическую стилизацию под «полуустав древних русских летописей», «совмещенный с рукописным „пошибом“ дьяков Древней Руси»[335]. Непременными атрибутами нижней части листа были *собственнохвостный* росчерк царя Асыки и подписи членов Палаты. В левом нижнем углу свое законное место занимала «печать» «Обезвелволпала». В обезьяньем делопроизводстве, фиксирующемся с конца 1916 года это были рисованные печати с преимущественно абстрактным изображением в центре, глаголической надписью по окружности «Обезьянья печать» и датой римскими цифрами. Из некоторых эпистолярных реплик Ремизова к своим адресатам следует, что изготовлению этого атрибута власти «канцеляриус» уделял не меньше времени и усердия, чем написанию всей грамоты. Так как в архиве писателя сохранился специальный альбом «Печати Обезвелволпала», датированный 1934 годом и содержащий 30 рисунков[336], можно предположить, что эти образцы заготавливались Ремизовым независимо от создания грамот. Для Ремизова игра в Обезьянье общество стала выходом из трехмерного пространства обычной жизни в инобытие. Как и в любой другой игре, предусматривающей перевоплощение в вымышленные образы, *канцеляриус, князья* и *кавалеры* «Обезвелволпала» существовали словно «понарошку», иронически остраняя действительность. «Обезьянья Великая и Вольная

Палата» была похожа на детскую игру в куклы, в которой имена (то есть звания и титулы) определялись автором, однако ее сюжет и фабульное развитие диктовала сама жизнь.

В 1917–1921 годах Ремизов подчеркнуто противопоставил «Обезьянью Великую и Вольную Палату» политической действительности. По аналогии с другими играми, создающими собственный изолированный мир, он направил творческий процесс в «Обезьяньей Палате», прежде всего, на установление строгих правил, утверждавших общую идею игры, на распределение ролей и принципы взаимодействия участников: «Внутри игрового пространства царит собственный, безусловный (volstrekt) порядок. <…> В несовершенном мире и сумбурной жизни она создает временное, ограниченное совершенство. Порядок, устанавливаемый игрой, имеет непреложный характер. Малейшее отклонение от него расстраивает игру, лишает ее собственного характера и обесценивает». Всякая игровая ситуация предполагает «элемент напряжения», который наполняет игровую деятельность этическим содержанием, проверяя духовные силы играющего[337]. В течение послереволюционных лет появились основные законодательные документы «Обезьяньей Великой и Вольной Палаты». В этом историческом контексте Конституция «Обезьяньей Великой и Вольной Палаты»[338] и Манифест «верховного властителя всех обезьян» Асыки Первого[339] не могли не выглядеть откровенным политическим эпатажем[340]. В то время как новая власть, участвовавшая в свержении монархической формы правления, стремилась сделать жизнь своих сограждан максимально контролируемой и «прозрачной», «Обезвелволпал» узаконил принципы своеволия: объявил себя «тайным обществом», «конституционной монархией» и в соответствии с парадоксальной логикой абсурда установил для своих подданных в качестве основного жизненного принципа «свободновыраженную анархию».

Для самого «Обезвелволпала» и конституционные принципы, и декларируемая «идеология» носили системообразующий характер. «Неисповедимость» целей и намерений «Палаты» вполне подтверждалась содержанием законодательных параграфов: предельно общими словами о характере «общества», его верховном правителе (визуальный образ которого известен, хотя «его никто никогда не видел»), гимне, обезьяньем танце, иерархической структуре, всего лишь трех «обезьяньих» словах да неизвестно зачем добавленного правила бытового поведения, намеренно подчеркивался «тайный» характер «Обезвелволпала»: «Обезьянья Палата тем и обезьянья, дает все права и освобождает от всяких обязанностей»[341]. Манифест декларировал одно-

единственное право: называть ложь — ложью, а лицемерие — лицемерием. Отторгая «гнусное человечество, омрачившее свет мечты и слова», документ объективировал противоположность свободного и естественного обезьяньего мира рабскому и лицемерному сообществу «людей человеческих».

В «Донесении обезьяньего посла обезьяньему вельможе» (1919–1920)[342] один из подданных царя Асыки объяснял своему сородичу законы общества людей на простом сравнении с законами обезьяньего царства: «…у нас, в обезьяньем царстве, свободно выраженная анархия, но она подчинена строгим правилам и выработанным формам, которым каждый подчиняется совершенно свободно. Например, хотя бы при переправе через реку — все берут один другого за хвост и таким образом переплывают цепью. Каждый понимает, что иначе переправиться нельзя либо он утонет. Слабые же дети переходят по живому мосту сплетенных обезьян. Представь себе у людей — этих напыщенных дураков! — совсем иначе: они стали не облегчать себе жизнь, а затруднять, причиняя всевозможные насилия во имя свободы и заставляя каждого заниматься несвойственным ему делом»[343].

Этот поучительный пример из жизни обезьян восходит к наблюдениям одного из основоположников русского анархизма П. Кропоткина: «Среди своих ближайших сородичей, обезьян, человек видел сотни видов… живших большими обществами, где все члены каждого общества были тесно соединены между собою. Он видел, как обезьяны поддерживают друг друга, когда идут на фуражировку, как осторожно они переходят с место на место, как они соединяются против общих врагов, как они оказывают друг другу мелкие услуги, вытаскивая, например, шипы и колючки, попавшие в шерсть товарища, как они тесно скучиваются в холодную погоду и т. д. Конечно, обезьяны часто ссорились между собой, но в их ссорах было, как теперь бывает, больше шума, чем повреждений; а по временам, в минуты опасности, они проявляли поразительные чувства взаимной привязанности…»[344] Вывод, к которому приходит автор «Донесения», знаменателен: жизнь отдельного человека куда выше революционных обязательств перед государством, народом, партийным сообществом, насильственно ограничивающим свободу с целью исправления его же собственной «скотской» природы. «Обезьянам» не надо притворяться «человеками»: они обладают самыми «неограниченными правами» по преодолению всех искусственных границ, придуманных людьми. И небудучи никому и ни в чем обязанными, для сохранения собственной жизни («хвоста») обезьяны непременно должны объединиться: их

спасение возможно единственно при условии свободного подчинения «строгим правилам и выработанным формам».

К этим трем, условно говоря, идеологическим документам «Обезвелволпала» примыкает написанный в конце 1940-х годов кодекс «обезьяньего» поведения[345], представляющий собой свод моральной философии Ремизова. Страница «архаических обезьяньих начертаний» обезьяньего кодекса, фантастическим образом явившаяся «из недр» пишущей машинки («машинка русская, а получился не русский шрифт и не латинский, а Бог знает что — целая страница каракулей», словно «дикий обезьян неопрятным хвостом ширял по листу»), также отчетливо продемонстрировала наличие внутри «обезьяньего царства» гармонических отношений. Личный жизненный опыт, трансформировавшийся в правила, по своей анормативной сущности отдаленно напоминает «Афоризмы житейской мудрости» А. Шопенгауэра. Как и немецкий мыслитель, автор «обезьяньей морали» призывал руководствоваться «обычной, эмпирической» точкой зрения, ни к чему не обязывающей ни мудрецов, ни глупцов[346]. В отличие от интеллектуального шопенгауэровского пессимизма, колебавшегося между страданием и скукой, гуманность постулатов «обезьяньего» кодекса объясняется их направленностью на «серединность» — простоту и естественность самой жизни: «Самое простое никогда не прямо, прямой в природе не существует, а только в воображении, и только подходами, крюками и кривунами достигается простое. <…> Проверяйте „факты“ живой жизнью»[347]. Ремизов не стремился ограничить себя привычным для интеллектуального выбора исключительным «да» или «нет». Коренное отличие его нравственных постулатов от традиционных норм состояло главным образом в том, что они ничего никому не навязывали. Это проявляется даже в принципиальном отказе автора от использования слов, настаивающих на «необходимости», «долженствовании», «следовании» и тому подобном.

Если ремизовские правила попытаться воспринять буквально — как советы отдельному человеку для гармонизации внутреннего «Я», то дух иронического морализаторства окажется очевидным. Совершенная свобода и абсолютная гармония могут быть достигнуты только тогда, когда человек будет делать то, что ему по душе. Человеческое «Я», по мнению Ремизова, не поддается регулированию извне, поэтому человек в своем поведении руководствуется не чем иным, как требованиями «живой жизни». Отличительным признаком этих «рекомендаций» является их абсолютная выполнимость, исключающая какое-либо

насилие и над собственной личностью, и над другими людьми. В целом «обезьяньи» тексты представляли собой художественное изложение идеологии и этических идеалов «Палаты», намеренно противопоставленных сумбуру и беззаконию революционной действительности. Моральная философия «Обезвелволпала» (так же как и его эстетика) впитала в себя самые разнообразные начала мировой культуры, отражая центральные для XX столетия темы — индивидуальной свободы и мировой гармонии.

Большинство произведений Ремизова первых послереволюционных лет несут на себе определенный отсвет знаменитой игры, выражающейся в узаконенной писателем диффузии вымысла и реальности, которая выходила за пределы его личной бытовой жизни и становилась фактом литературной жизни. Так возникло «Издательство Обезьяньей Великой и Вольной Палаты», благодаря кавалеру обезьяньего знака С. М. Алянскому, который в своем издательстве «Алконост» 1921 году под грифом вымышленного издательства со специальной издательской маркой работы Ю. Анненкова отпечатал сказку Ремизова «Царь Додон» в количестве 333 нумерованных экземпляров. Годом раньше Алянский выпустил ремизовскую книгу «Заветные сказы», которая открывалась факсимильным воспроизведением рисованной «Лавровой обезьяньей грамоты» с посвящением «Обезьяньей Великой и Вольной Палате». Тираж также составил 333 пронумерованных экземпляра, в число которых вошли и книги владельцев, чьи имена и обезьяньи титулы были набраны на авантитуле[348].

Затея, которая поначалу носила исключительно бытовой характер, тем не менее, получила импульс к саморазвитию в конкретном историческом контексте, постепенно осуществляясь и закрепляясь в вербально-изобразительном ряду. Можно выделить целый корпус литературных текстов, создание которых было обусловлено событиями революционного периода: это прежде всего законодательные материалы «Обезвелволпала» (главы «Кукхи», «Взвихренной Руси», «Петербургского буерака»), а также оставшийся неопубликованным при жизни Ремизова памфлет «Вонючая торжествующая обезьяна…». Кроме того, в документах «Обезвелволпала», составленных С. Я. Осиповым в 1922 году при участии самого писателя, имеется список «Трудов Обезьяньей Великой и Вольной Палаты» в котором указаны избранные сочинения Ремизова в следующем порядке: «Сказки обезьяньего царя Асыки» (Берлин: изд. Русское Творчество, 1922; обложка и иллюстрации работы В. Н. Масютина), сборник, объединивший четыре «посолонные» сказки и рассказ «Мака»; эротическая сказка «Царь Додон», изданная под маркой вымышленного издательства

«Обезьянья великая и вольная палата» (Петроград: [Алконост], 1921; с иллюстрациями Л. С. Бакста); «Семидневец» — предположительно, цикл легенд и рассказов, вошедший в сборник Ремизова «Шумы города» (Ревель: изд. Библиофил, 1921), который, судя по помете («готовится к печати»), предполагался к изданию отдельной книгой, но так и не вышел в свет; сборник эротических рассказов «Заветные сказы» (Пб.: Алконост, 1920) [349]. Поскольку связь с мифом «Обезвелволпала» декларирована лишь в названии первого сборника из списка, но отнюдь не очевидна из содержания текстов, видимо, под «Трудами» «Палаты» подразумевались произведения, наделенные некой сверхидеей: они соотносятся с «Обезвелволпалом» по очень герметичному авторскому замыслу, предполагающему, что игра — это, скорее, свободное творческое пространство, чем определенная литературная тема. В 1950-е годы традиция окружать книги Ремизова мифом «Обезвелволпала» продолжилась издательством «Оплешник», созданном друзьями писателя. Практически каждое оплешниковское издание сопровождалось авторским послесловием с непременным упоминанием членов «Палаты», способствовавших появлению книги.

Ремизов узаконил немотивированную сюжетом экспансию мифа не только внутри собственных произведений, но и во внешнее культурное пространство. «Ахру» — одна из первых книг писателя, изданных в Берлине, завершалась Конституцией и Манифестом «Обезвелволпала», подписанными «б. канцелярист, забеглый политком обезвелволпала — cancellarius *Алексей Ремизов*»[350]. Подписывая книгу игровым именем, Ремизов утверждал Обезьянье общество как творческую реальность, а звание канцеляриста — как ироническую самоидентификацию собственного «социального» статуса. По прибытии в Берлин в сентябре 1921 года он непринужденно опубликовал письмо в редакцию журнала «Русская книга», где обезьянья тема возникала уже без лишних пояснений: «Редактору „Русской Книги“ / Проф. А. С. Ященко / доктору медицинского права / и кавал. обез. знака I ст. / с заяшными шариками / Обезьяньей Великой и Вольной Палаты / Письмо / I. Благодарность…» Этот текст, во многом направленный в защиту перед литературной общественностью старого друга — издателя З. И. Гржебина, он подписал так же, как и «Ахру»: «Алексей Ремизов/ б. канцелярист, забегл. Политком / Обезвелволпала / Берлин, 18 IX 1921 г.»[351] Столь же естественно и органично воспроизводились на страницах «Бюллетеня» берлинского Дома Искусств (1922) тексты Конституции и Манифеста «Палаты», дополненные рисунком писателя с подписью, понятной всему «Русскому Берлину»: «Кавал. обез. зн. с

заяшными шариками / доктор международного права / профессор А. С. Ященко / под ручку / с „Русской Книгой“»[352].

Мысль об исторической значимости «Обезьяньей Палаты» для целой плеяды современников неявно оформилась в сознании Ремизова еще в Петрограде. Однако волею общей судьбы изгнанников и беженцев пути многих «обезьяньих кавалеров» сошлись именно в эмиграции. Здесь возникли новые деловые и творческие связи и знакомства, а сама идея «Палаты» приобрела особый смысл: призрачный материк объединил разбросанных по Европе литераторов, художников, философов, врачей, издателей и многих других выходцев из России. «Обезвелволпал» хранил как драгоценность прошлое этих пилигримов и объединял их в настоящем, не только создавая иллюзию общности, но и вполне реально закрепляя принципы взаимопомощи, товарищеской поддержки и творческой заинтересованности друг в друге.

По приезде в Берлин Ремизов приступил к созданию реестра «Обезвелволпала». Так появилась на свет тетрадь, состоящая из нескольких листов, обложка которой представляет собой искусный коллаж из бумажных многоугольников в бордово-красных тонах[353]. На ее первом листе — цветной рисунок Асыки — Абраксаса, увенчанный римскими цифрами, обозначающими значимый исторический период существования «Палаты»: «MCMXV — MCMXXI». Вокруг рисунка — глаголические надписи: сверху — «Обезвелволпал»; справа — «Асыка / царь обезьяний / его / нерукотворенный / образ / написанный / на стене / В. О. 14 л. 31/33 к. 48 / MCMXIX / Петербург»; внизу под символическим царским «росчерком» — «собственнохвостная подпись Асыки»; внизу справа — «Берлин». Второй лист озаглавлен двумя словами «Обезвелволпал» и «Affenrat» (то есть Обезьяний Совет) и содержит составленный рукой Ремизова список членов общества с приведением полных званий и титулов. Примечательно, что на этой странице Ремизов перечислял только тех, кто стал кавалером «Палаты» еще в России, хотя позднее в Совет «Обезвелволпала» войдут и многие русские берлинцы и парижане. Непоследовательность порядковых номеров и вынесение в отдельную строку, отграниченную звездочками, некоторых особых званий и мифологических имен («забеглые князья», «мощи обезьяньи») говорит о попытке структурного оформления Совета.

Следующие два листа, заполненные именами членов «Обезвелволпала», написаны Ремизовым на глаголице. Напротив многих фамилий имеются подлинные подписи. Как и список Совета, глаголический реестр после составления был частично пронумерован: цифрами снабжены 35 фамилий, но их дополняют еще 9 имен, не обозначенных порядковым числом. Здесь

преимущественно объединены члены берлинского Дома Искусств и Союза писателей. Последний лист Affenrat'a начинается также столбцом из глаголических имен, написанных рукой Ремизова и подлинных автографов в основном детским почерком: почти все участники этого списка — дети взрослых членов «Палаты». В нижней части списка рукой писателя внесены имена еще тринадцати членов «Обезвелволпала» как тех, кто остался в Петрограде, так и эмигрантов, поселившихся в Берлине. Эти имена разделены на подгруппы, составленные по иерархически функциональному признаку: обезьяньи «профи» (брадобрей, музыкант, певец), послы и старосты.

В эмиграции «Обезьянья Палата» стала еще более популярной, чем в России; число ее членов стремительно преумножалось. Возведение в «обезьяньи кавалеры» оказалось опосредованным уже не только авторским произволом Ремизова, но и встречным горячим желанием многих претендентов на это звание. Вряд ли стоит утверждать, что все «новообращенные» осознавали игру как некий братский союз, хотя именно такое отношение к «Палате» все же превалировало — ведь грамоты выдавались как своеобразная награда за вклад в культуру и за человеческое участие, расцениваемое как едва ли не самое драгоценное достоинство. Кроме того, в эмигрантской среде «Обезвелволпал» стал показателем некоего престижа, символом принадлежности к творческой элите. По-видимому, этими обстоятельствами можно объяснить целый ряд «челобитных» царю Асыке, сохранившихся среди писем к Ремизову, с нижайшими просьбами принять в лоно Обезьяньего общества. С появлением в печати обезьяньего Манифеста и Конституции, книг «Кукха» и «Взвихренная Русь» игра стала еще привлекательнее. Конечно, существовали и более прозаические мотивы. Ремизовское графическое искусство постепенно признали не только близкие друзья, но и профессиональные художники. О его рисунках высоко отзывались М. Добужинский, В. Кандинский, П. Пикассо, И. Пуни, Н. Гончарова, М. Ларионов и другие. Искусно выполненные грамоты стали привлекать внимание коллекционеров и вообще ценителей его авангардной рисовальной манеры.

Уже в 1920-е годы появляются поклонники Обезьяньего общества, которые придают шуточной на первый взгляд затее Ремизова достаточно серьезное значение. Петербургский знакомый Ремизова М. А. Дьяконов в письме 1924 года спрашивал у писателя: «Нет ли у Вас случайно списка членов Обезьяньей Великой и Вольной Палаты? Думаю, что у Вас он имеется, а мне ужас как хочется иметь»[354]. В январе 1925 года молодой

английский переводчик А. Браун, желая представить ремизовскую игру англоязычным читателям, поделился своими планами с ее автором: «По-моему хорошо бы написать и напечатать по-английски (для англичан нарочно) *историю Обезвелволпала. Дайте мне данные (даты, записки первых заседаний и т. п.). Я* напишу и найду журнал, чтобы поместить <…> переводчик и управляющий обезпропаганды Alec Brown». Уже через месяц он сообщал о работе над вступительной статьей к сборнику повестей Ремизова, готовившемуся к изданию отдельной книгой на английском языке[355]: «Сегодня отправляю предисловие. Пишу о Вас, и о палатке, и о том, как надо писать русские слова через английские буквы <…>. Крокхвост Al. Brown»[356]. В конце 1926 года А. Седых предложил Ремизову (по-видимому, мысленно представляя себе грандиозное зрелище): «А вот у меня мысль: так как вы уже многих пожаловали знаком обезьяньего ордена, то не мешало бы устроить общее собрание всех кавалеров в каком-нибудь кафе: „О рандеву де шоффер“, например»[357].

Когда в начале 1939 года советское правительство наградило большую группу писателей орденами за их лояльность к власти, Мих. Осоргин откликнулся едким памфлетом «Колокольчики и бубенчики», где среди прочего вспомнил и о нравах, основоположенных в «Обезвелволпале»: «Да не посетует на меня А. М. Ремизов, если я перепечатаю здесь манифест его „Обезьяньей — великой — и — вольной — палаты“, потому что это очень нужно. Потому что сейчас это уже не манифест, а реквием былой литературной России, и „чудачество“ звучит страшным приговором: <…> Кончилась — рассыпалась вольная палата…»[358] Спустя многие годы, когда «Обезьянья Палата» вошла в сознание современников как литературный и художественный памятник эмиграции, Ремизов в письме к А. Седых, напечатавшему весной 1952 года статью об «Обезвелволпале», подвел итоги своей многолетней игры: «Спасибо за память: вспомнили „Обезволпал“ / Открыта 45 лет тому назад в Москве. Сколько великих прошло через эту виноградную Палату, а я остаюсь несменяемым канцеляристом, теперь заштатный, так под грамотами и подписываюсь. / Обезьяньи грамоты вносили и в самую темь нашей жизни только веселость, и никто никогда не оскалился схватить меня себе на зуб»[359].

Конечно, игра как внутренняя пружина творческого таланта писателя и его «Я» воспринималась современниками с разных, не всегда однозначных позиций. Кавалер обезьяньего знака философ Ф. А. Степун после выхода в свет очередного романа Ремизова писал: «Для среднего эмигрантского читателя Ремизов прежде

всего „чудак“, автор с выкрутасами, „штукарь“ с хитрыми словесными ходами, со странными выражениями, с причудливой грамматикой. Многих это отпугивает, а некоторые называют стиль Ремизова „кривляниями“ и „ужимками“. Личные знакомые писателя, разнесшие слухи о фигурках в его кабинете, об его „Обезьяньей Палате“ и всевозможных шутках над друзьями, только способствовали ложному представлению об авторе „Мышкиной дудочки“ как об эксцентрике, играющем в колдуна и волшебника. Почему-то не хотят понять, что Ремизов обладает исключительным и блестящим чувством игры, тем самым инстинктом театральности, который является одним из основных и сильных человеческих потребностей. Недаром Шиллер видел именно в этом инстинкте источник искусства вообще и в частности литературного творчества»[360].

«Обезьянья Великая и Вольная Палата» была самым большим и самым необычным произведением Ремизова, в котором проявилось главное его стремление как художника — подражать и преображать. В «Обезвелволпале» реальность легко соединялась с воображением и импровизацией, а игровая условность ничуть не умаляла серьезности и конкретности самой жизни. За пятьдесят лет своего существования «Обезьянья Палата» стала элементом повседневной жизни многих представителей отечественной литературы и в то же время уникальной формой самовыражения ее инициатора. В ее игровом пространстве осуществлялась идея дружеского союза творческих индивидуальностей, построенного на независимости и самоценности каждого художественного таланта. Являясь выражением творческой личности, ремизовская литературная игра преследовала коммуникативные цели, создавая общность людей, преображенную игрой и мифом. Здесь провозглашались фантастические «законы» — однако многие, вовлеченные в игру, применяли их в реальной жизни. Здесь парадоксально сочетались принципы взаимоуважения, доброжелательности, абсолютной свободы без обязанностей — и анархии, основанной на порядке и осознанных самоограничениях. «Обезвелволпал» аккумулировал в себе мифотворческий и символотворческий потенциал Серебряного века и реализовался как игровое осмысление идеологических и эстетических концептов дореволюционной России и русской эмиграции.

Глава IV. МИФОТВОРЧЕСТВО

Творимый образ

Центральный принцип творчества А. М. Ремизова — интерсубъективность — не следует воспринимать как солипсизм — замкнутое и самодостаточное существование «Я» в собственных пределах. Еще в 1904 году Ремизов определился в разрешении дилеммы «индивидуализма» и «общественности», которая вскоре активно стала обсуждаться в среде символистов: «Человеческие души разные и разными проходят жизнь. Какое же может быть общее „служение“? Надо победить свою отдельность и не замечать, но и другие должны забыть тебя и соединиться с тобою в игре „не твое и не мое“. А это над тобой — миф. Миф — то сверхвозможное, сверхмогучее — на что смотришь снизу верх»[361]. В этих рассуждениях наглядно отразились фундаментальные основы самосознания писателя: «отдельность» и «игра» как формы экзистенции, с одной стороны, и «служение» и «миф» как формы коммуникации — с другой.

На тему ремизовского мифотворчества написано множество работ. Практически все, пишущие о так называемом «автобиографизме» писателя, указывают на непривычное смешение в его произведениях реального и вымышленного, жанров биографии и фольклорных обработок, событийного и мифологического[362]. Как считает О. Раевская-Хьюз, «автобиографическая проза» Ремизова, — «это и не мемуары, не воспоминания, не автобиография в принятом смысле слова»[363]. По мнению А. д’Амелия, своеобразное «автобиографическое пространство» ремизовского творчества включает в себя «не только тексты, привычно определяемые как „автобиографические“, но также и те, в которых автор с помощью самых разнообразных форм и приемов» стремился «создать *образ* самого себя»[364].

Несмотря на единодушную констатацию факта мифотворчества писателя, непроясненным остается вопрос о генезисе этой практики. Одна из существующих точек зрения представляет ремизовский «автобиографизм», отождествляемый с мистификацией и мифологизацией, как «конструктивный принцип» или «установку» его творчества[365]. Нелишним будет отметить, что оба термина «заимствованы» у Ю. Н. Тынянова, в контексте рассуждений которого несут в себе очевидный антисубъективистский характер. «Конструктивный принцип» интерпретируется одним из ведущих теоретиков формальной школы как соотношение «„новой формы“ в новом принципе конструкции» и «материала»[366] и воспринимается как

литературный (то есть объективный) факт. «Установка» в его интерпретации также исключает какое-либо влияние личности («психологии») писателя на творческий процесс: «Вычеркнем телеологический, целевой оттенок, „намерение“ из слова „установка“. Что получится? „Установка“ литературного произведения (ряда) окажется его *речевой* функцией, его соотнесенностью с бытом»[367]. Не считая необходимым полемизировать со взглядами Тынянова, подчеркнем, что и сама терминология, и ее концептуальная основа мало что объясняют непосредственно в природе творчества А. М. Ремизова.

С другой точки зрения, исследователи, полагающие ремизовское мифотворчество типичным продуктом эпохи символизма и модернизма, объявляют, что «своеобразное мифологическое мышление, лежащее в основе художественного метода писателя», сформировалось «под влиянием возникшего в начале XX в. литературно-философского комплекса символистских теорий о мифе и мифотворчестве»[368]. Безусловно, эпоха литературного модернизма отличалась особым интересом к мифологии. Причины этого лежали и в индивидуальном разочаровании в позитивистском рационализме и эволюционизме, и в романтическом бунте бессознательного начала в человеке, и в общем стремлении человечества выйти за диктуемые действительностью социально-исторические и пространственно-временные рамки, с тем чтобы обрести универсальные формы духовной экзистенции. Однако тенденцию редуцировать личность писателя к внеположенным ей социокультурным факторам (в данном случае — к неким «символистским теориям») нельзя признать продуктивной.

Ремизов сам в известной степени был одним из *основоположников* символистского мифотворчества, не испытывая прямых влияний и ничего не заимствуя у кого-либо из символистов. После «Пруда» он обратился в «Посолони» (1907) к сказке, легенде, народному обряду. Андрей Белый, рецензируя книгу, отнес ее автора к группе тех русских писателей, которые пытаются «найти в глубочайших переживаниях современных индивидуалистов связь с мифотворчеством народа»[369]. Некоторое время спустя Ремизов сформулировал центральную для своего творчества задачу по «воссозданию» «народного мифа», подобного «мировым великим храмам» и «мировым великим картинам», «бессмертной „Божественной комедии“ и „Фаусту“»[370]. Глубоко закономерно, что ремизовское «письмо в редакцию» получило поддержку признанного мэтра символизма — Вяч. Иванова, который назвал его «статьей — о мифотворчестве, с очень широкими горизонтами»[371].

Исследователям мифологического сознания хорошо известно, что «мифотворчество содержит лишь бессознательно-поэтическое начало, и потому применительно к мифу нельзя говорить о собственно художественных приемах, средствах выразительности, стиле и тому подобных объектах поэтики»[372]. Означает ли это, что современное индивидуальное мифосложение вообще невозможно и что субъектом подобного действия может быть только (в лучшем случае) даровитый имитатор? На самом деле носителем мифологического сознания является каждый человек, по крайней мере, в том раннем возрасте, когда «Я» продуцирует собственный жизненный мир. Мифомышление — самая ранняя стадия онтогенеза человека, свойство «наивного», «примитивного», «детского» сознания, у подавляющего большинства людей впоследствии исчезающее навсегда. Другое дело, что художник способен сознательно активизировать в себе подобные качества, со временем усиливая и развивая их, превращая это индивидуальное начало в творческий принцип. В отношении Ремизова параллель с «детским» мышлением (кстати говоря, отмеченная и самим писателем в рассказе «Дикие») не покажется неуместной, если иметь в виду опорный автобиографический мотив «подстриженных глаз». До 14 лет, то есть до обретения очков, Алексей Ремизов — полуслепой ребенок — жил совершенно особыми образами и представлениями о мире, и, как у первобытного человека, его сознание существовало один на один со всем миром. Смысл индивидуального существования Ремизов неизменно связывал с темой враждебности мира, куда человек «вытолкнут» жить, чувствуя «себя кругом заброшенным на земле»[373]. В многочисленных авторефлексиях, зафиксированных в его произведениях, объективирован «внутренний человек», испытывающий неодолимый страх перед жизнью: «весь живой мир для меня страшен»[374].

Мифологичность детских представлений Ремизова красноречиво подтверждается его впечатлениями от живописных и литературных памятников: «…когда в первый раз я увидел „натуру“ Босха и Брейгеля, меня нисколько не поразили фантастические чудовища: глядя на картины, я почувствовал какой-то сладкий вкус, как от мороженого, и легкость — дышать легко, как на Океане, или так еще: как в знакомой обстановке. И при чтении средневековых хроник — в повестях о неведомых странах и одноногих, пупкоглазых и людях с песьими головами и людях-кентаврах, но не с коньим, а со свиным хвостиком; во всех чудесных и волшебных „Александриях“ у меня не было чувства, как от чего-то чужого, странного, „уродливого“, чудовищного, внушавшего когда-то страх или внушающего беспокойство»[375].

Преодолевая границу между реальностью и фантазией, молодой человек устремился к такому творческому самовыражению, при котором жизнь раскрывается в своем подлинном «чудесном блеске», недоступном «простому глазу», видящему лишь в пределах «ограниченного поля зрения»[376].

Современная наука разделяет, с одной стороны, линейное и прогнозируемое научное сознание, а с другой — неожиданное и действующее по своим особым законам, мифологическое. Мифологическое сознание — конкретно-чувственно, а потому предметы, не утрачивая своей определенности, могут символически заменять другие предметы и явления, то есть становиться их знаками. Оно обращено к единичному; одним из основных его принципов является принцип pars pro toto: целое не имеет частей, но часть является целым. В этой системе означаемое превращается в означающее и наоборот. Заполняя ментальное пространство символическими образами, сознание достигает своей основной цели — пресуществления мира. С научной точки зрения результаты мифологического мышления слишком непредсказуемы. Мифолог-бриколер создает вечный круговорот знаков и предметов в культуре для того, чтобы поразить «случайную цель» и вовлечь ее в мир значений-смыслов. Все эти рассуждения с точки зрения современных представлений о мифологическом сознании указывают на то, что разгадку ремизовского мифотворчества следует искать в *личности* писателя.

Интерсубъективность писателя и его мифотворчество прямо связаны между собой. Для трансцендентального «Я» миф, очевидно, единственно возможная форма коммуникации с внешним миром. Не случайно свой интерес к мифотворчеству Ремизов соотносил со стремлением *«объяснить* (курсив мой. — *Е.О.*) существо человека»[377], представить самого себя другим людям: «и стал я сочинять легенду о себе или, по вашему, „сказывать сказку“»[378]. Писателя вполне можно назвать «мифическим субъектом»[379], — в том смысле, как понимал это выражение А. Ф. Лосев: «Миф есть не субстанциальное, но *энергийное* самоутверждение личности. Это — не утверждение личности в ее глубинном и последнем корне, но утверждение в ее *выявительных* и *выразительных* функциях. Это — образ, картина, смысловое явление личности, а не ее субстанция. Это <…> лик личности. <…> Миф есть *разрисовка* личности, картинное излучение личности, образ личности»[380]. Подчеркнем, что в «мифическом субъекте» не существует различий между «внутренним» и «внешним», между «субъектом» и «объектом», и в то же самое время миф всегда представляет собой «первообраз»

личности, картину существования трансцендентального «Я». В этом смысле мифотворчество — не психологическая «установка» и нелитературная данность; это — modus vivendi всякой живой личности: постоянное создание человеком самого себя из самых разнообразных внеположенных «вещей», абсолютное самоутверждение личности в мире, основанное на восприятии жизни как чуда.

Мифотворчество начинается с особой формы редукции, которую Э. Гуссерль именует «трансцендентальной»: с очищения сознания до области «абсолютной» субъективности, конституирующей мир. Объяснение конкретной процедуры этого действа требует дополнительных сложных философских рассуждений. Вместе с тем у самого Ремизова практика трансцендентальной редукции наглядна и проста: это не что иное, как знаменитые «безобра́зия»[381], или, по его собственному выражению, — состояния «без-о́бразия». Бессознательное, имманентное «без-образие» связывалось писателем с полным отказом от предустановленных смыслов: «Оно приходит — назовите, как я говорю: „без-образие“ или по-вашему „безобразием“ — всегда без подготовки, никакого замысла, а лишь по наитию и осенению, вдруг. <…> С „без-образием“ жизнь несравненно богаче — это заключение из всей моей жизни»[382].

О том, что «без-о́бразие» может служить целью творчества, было хорошо известно в начале века — в частности, после работ популярного в то время немецкого философа Б. Христиансена, который прямо заявлял, что «целью изображения предметного в искусстве является не чувственный образ объекта, но безо́бразное впечатление предмета»[383]. Далее Христиансен описывал процесс «субъективации» этого состояния (весьма близко к тому, как впоследствии опишет свое понимание «без-о́бразия» Ремизов): «Если напряженное внимание устраняет всякое вторжение извне и, несмотря на это, искомое всплывает не сразу, тогда безо́бразное представление объекта, „ищущее“ в нас, приобретает такую широту и интенсивность, что всецело заполняет нас, — это как раз тот момент, когда быстрое вмешательство анализа может уловить его…»[384] Реализация этой цели (достижение состояния «без-о́бразия)» возможна только в том случае, если субъект совпадает с объектом, познающий с познаваемым, явление (предмет) с его свойствами, что как раз и является важнейшими признаками мифомышления.

Все, что Ремизов вкладывал в свои так называемые «безобразия», можно считать своеобразным аналогом авангардного творческого поведения. В воспоминаниях писателя

рассказы о подобных «выходках» звучат неоднократно. «„Когда ты прекратишь свои безобразия“ — эти слова, по-другому сказанные, я слышал от моих одиноких доброжелателей. Но, что делать, видно, такая моя природа. Умышленно — нарочито я ничего не делал — не вытворял — мои книги из души, исповедь, мои слова и строй слов не выдумка»[385]. «Я выдумывал всякие „безобразия“. Это мое — и при всяких обстоятельствах — засушенный, сурьезный или трезвый, но не мудрый, непременно остановит меня и даже может обидеться»[386]. Не надеясь на ремизовскую серьезность, В. Розанову иногда приходилось предупреждать выходки приятеля просьбой: «только, пожалуйста, <…> оставь свои безобразия»[387]. Действительно, как еще можно назвать странные действия Ремизова, о которых упоминается в его дневниковой записи: «4. 12. [1905] Именины Варвары Дмитриевны Розановой. — Сыт, пьян и нос в табаке! — вот как полагается. Вымазал я нос табаком Вяч. Иванову. А после ужина перевернул с помощью именинницы качалку с Н. А. Бердяевым. Бердяев ничего, только кашлянул, а Андрей Белый от неожиданности финик проглотил»[388]. Конст. Эрберг (К. А. Сюннерберг) воспоминал: «Ремизов вообще и в письмах, и в разговоре любил „шутоваться“ (его выражение) и чудить. В общении с другими он всегда играл какую-то роль. <…> Ремизов был с хитрецой, „шутовался“ он всегда не без расчета, не без задней мысли»[389]. На взгляд извне — поведение нарочитое и неприличное — одним словом, безобра́зие.

Окружающая действительность («взбалмошный мир без начала и конца»[390]) открыта равнопотенциальным возможностям. Без-о́бразное со всей силой творческой энергии стремится воплотить себя в образе — через подражание и преображение. «В широком контексте или — лучше — на должной глубине „подражание“ и „преображение“ принадлежат чему-то общему и единому как разные по интенсивности, по захвату, по глубине степени его, подобно тому как русск. *под-раж-ание* и *пре-об-ражение* содержат единый общий корень *раж- / раз,* — но разнятся своими префиксами: в первом случае (под-) — некое приспособление, подстраивание, подделывание, не предполагающее разрыва со своей исходной природой (отсюда — частичность, промежуточность, всего лишь ориентированность на иное, вовне находящееся); во втором случае — полная, всецелостная и органическая трансформация того, что было до этого (*пре- / пере-* как образ идеи перехода, проницания насквозь и до предела и *об-,* подчеркивающее „всецелостную“ завершенность), коренной разрыв с прежним состоянием и обретение новой, принципиально иной и более высокой природы,

в которой исходная растворяется без остатка. Подражание и преобразование объединены общим выходом на образ: в одном случае частичным и относительным, в другом полным и абсолютным»[391]. Однако на первых порах образца как центра ориентации не существует, точнее, он еще не найден, и потому игровое (поисковое) поведение может восприниматься извне как безобразие.

Даже близкие друзья, признавая ум и талант начинающего писателя, больше реагировали на провокативный, как им казалось, характер ремизовских поступков и разговоров, примером чему может служить, например, следующая пояснительная запись Розанова: «Ремизов А. М. Один из умнейших и талантливейших в России людей. По существу, он чертенок-монашенок из монастыря XVII в. Весь полон до того похабного — в мыслях, намеках, что после него всегда хочется принять ванну»[392]. Именно такое поведение Ремизова позволяет соотнести игровой рисунок его поведения с субкультурой юродства, получившей развитие на Руси в XV–XVII веках. С. Н. Доценко высказывает точку зрения, согласно которой Ремизов *намеренно* выставлял вовне свою юродивость: даже «свои физические недостатки» писатель «подчеркивал и гипертрофировал», оттого что юродство понимал буквально — как «уродство». Оправдание же такой «эстетике безобразия» Доценко находит в идейном замысле писателя: «„Похабничая“ и „кощунствуя“, Ремизов преследует ту же душеспасительную цель, что и юродивый в своем мнимом или действительном безобразии. <…> он не оставляет надежды на нравственное спасение и возрождение иных, святых и светлых черт русского народа…»[393] Из этого следует, что намеренность безобразного поведения писателя вызвана ни больше ни меньше, как желанием… «спасти русский народ» — своего рода миссией, с вызовом демонстрируемой недостойному окружению. Между тем ремизовское поведение соотносилось не с пошлым, низким и похабным, но с без-óбразным, то есть — спонтанным, неумышленным, вненормативным.

Мемуарная литература дает обширный материал, подтверждающий, что образ юродивого активно эксплуатировался писателем, особенно в бытовых ситуациях. З. Гиппиус как-то разъясняла недоумевающему московскому гостю (Андрею Белому): «Алексей-то Михайлыч? Да это — умнейший, честнейший, серьезнейший человек, видящий насквозь каждого; коли он „юродит“ — так из ума»[394]. В этой связи уместно провести параллель с традицией эстетики безобразного в даосизме и дзен-буддизме, в рамках которых личность безумного

(юродивого) неразрывно соединяла мудрость и неконвенциональное поведение[395]. Сравнение ремизовских интуиций с менталитетом древних восточных мудрецов не покажется неуместным, если обратиться к его собственному позднейшему признанию о годах юности: «В наш дом приходил китаец — в Москве всегда ходили по домам разносчики-китайцы — он был весь в синем <…>. Может быть, образ этого китайца — „синий, страшный Китай“, канув с чудовищами моего чудовищного мира, когда через очки мне представился общечеловеческий нормальный мир, вызвал во мне без всяких „зачем“ и „почему“ интерес к истории Китая, и я принялся за чтение мудреных книг. <…> Может быть, этот „синий, страшный Китай“ вошел так глубоко в мой мир с когда-то зримыми и только скрывшимися призраками — ведь не только мысли, а и намеки на мысль живут с человеком и доживают век человека!..»[396]

«Восточные» параллели могут быть дополнены еще одной автохарактеристикой писателя, который считал, что к концу 1920-х годов он стал походить на китайца даже внешностью. Комментируя собственное фотографическое изображение, он писал: «Я совсем как китаец — так меня тут и считают». Наличие традиции «гениального безумия» и юродства в принципиально различных культурах убеждает нас в том, что литературные, житейские «маски» Ремизова — это результат свободного поведения «естественного человека», который не притворяется и не дурачится ради какой-либо высокой или же прагматической цели, но в ничем не сдерживаемой игре воображения ведет поиск своего образа и потому — всегда остается самим собой. Соответственно, и его «безобразия», как факт безоценочного бытового поведения, предполагают разновекторную оценку, а не окончательный приговор морального или идеологического ригоризма.

В течение всей жизни А. М. Ремизов — уникальный тип творческой личности — создавал образ самого себя, «лепил» миф собственной жизни, который выступал универсальной и единой точкой зрения индивидуального сознания на мир. Дискурс писателя, движимый силой творческого воображения, соединял в себе многоуровневые культурные традиции, и поэтому для каждого содержащегося в нем функционально значимого художественного или историко-литературного объекта найдется не один прототип. Такой мир образов принципиально вариативен, а фигура автора в нем многолика. Она не отражает направленного движения к единому образу; скорее, это калейдоскоп перевоплощений, которые меняются в соответствии

с поэтикой каждого конкретного произведения, каждой конкретной житейской ситуации. Ремизовское автоописание распространялось на все его творчество, проявлялось во всех произведениях и полностью соответствовало внутренней природе писателя, которого определенно можно назвать «человеком образа»[397].

Н. В. Резникова в главе своих воспоминаний под примечательным названием «Образ Ремизова, им самим создаваемый» утверждала, что широкое признание его как писателя «шло вразрез с тем образом, который Ремизов создавал в течение всего своего писательского пути: образ непризнанного, отталкиваемого, гонимого жизнью и людьми человека»[398]. Артистически умаляя свой талант, значение и роль, он сознательно творил образ «слабоголосого писателя»[399], сравнивая себя с маленькой птичкой ремез (известной по одной малороссийской колядке), наделенной сильным голосом, но наказанной Богом за озорство и своеволие[400]. Вместе с тем у Даля ремез охарактеризован совсем иначе: «пташка… из рода синичек, которая вьет гнездо кошелем; за искусство это ее зовут *первой пташкой у Бога*»[401]. Еще одним свидетельством двусмысленности творимого Ремизовым собственного образа являются тексты обезьяньих грамот. Все они обязательно обрамлялись глаголическими надписями, а рисованные изображения на них, как, впрочем, и вся графика Ремизова, подписывались его личным знаком — глаголической буквой: « ». В письме к В. Ф. Маркову (1955) Ремизов приоткрыл значение важного для себя символа: «…этот глаголический знак ставлю под моими рисунками — славянское „ч“, латинское „р“»[402]. Комментируя это письмо, Марков высказывал недоумение, зачем, собственно, писателю понадобилось соотносить кириллический и латинский эквивалент с глаголическим знаком[403].

Ремизовская криптография подтверждает его собственную установку на многослойность смыслов. Замена именной подписи глаголической литерой была не простым графическим жестом, но желанием семиотически соединить мир Обезьяньей Палаты с мифом собственной личности. Эти два творческих построения Ремизова основывались на мировоззрении, принципиальным образом отрицающем односторонность явлений жизни. Беспрестанная игра значениями и внешними обликами слов (и даже букв) открывает автомифологический мотив объединения в одно целое букв-близнецов, также связанный с историей происхождения фамилии «Ремизов» от имени маленькой птички. Прописная латинская буква «г» ассоциировалась им как с

ремезом, так и с собственной фамилией: «Фамилия моя происходит от колядной птицы ремеза, а не от глагола. <…> Назвали меня Алексеем именем Алексея Божия человека — странника римского»[404]. Благодаря значку глаголического алфавита (священного славянского письма, созданного в конце IX — начале X века[405]) писатель символически соединил два полярных, антиномических начала. С одной стороны, кириллическая «ч», соответствующая глаголической букве, с древнейших времен имела универсальное название — «червь», с другой — та же самая литера указывала на эзотерический смысл слова «человек», являющегося опорным в формуле имени преподобного *Алексия человека Божия.*

Забавный значок на ремизовских обезьяньих письменах и рисунках вмещает в себя символический макрокосм, существующий в необъятном диапазоне — от самой нижайшей, земной (буквально: земляной) твари до высочайшего творения Бога. Подобная экзистенциальная самоидентификация выражена в известных державинских строках из оды «Бог» (1784): «Я связь миров повсюду сущих, / Я крайня степень существа; / Я средоточие живущих, / Черта начальна Божества; / Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю, / Я царь, — я раб, — я червь, — Я Бог! / Но, будучи я столь чудесен, / Отколь произошел? — безвестен; / А сам собой я быть не мог».

В проекции на игровую маску Ремизова, проявлявшуюся одновременно как в самоумалении (*канцелярист* «Обезьяньей Палаты»; *б. канцелярист, забеглый политком; буфетчик* «Обезвелволпала»[406]), так и в объективной власти над всем ходом игры, хотя и скрытой за фантомной фигурой царя Асыки, обнаруживается еще одна самоидентификация Ремизова, восходящая к его тезке — царю Алексею Михайловичу. Тень «тишайшего» самодержца стоит за отдельными мотивами мифа «Обезьяньей Палаты» и ассоциируется со многими характерными особенностями личности ее *канцеляриуса.* Образ «тишайшего» царя подразумевает самые разнообразные модели поведения: Царь — как человек, наделенный неограниченной властью, но не пользующийся ею; Царь — не демонстрирующий свое превосходство; Царь — человек, обуреваемый непомерной гордыней и смиряющий этот грех; Царь — в котором борются сознание собственного превосходства и признание своей ничтожности перед Богом, и так далее. В известном смысле схожая амплитуда самосознания была характерна и для Ремизова, который не раз удивлял своих ближайших друзей немотивированной мнительностью, самоуничижением и юродством (в бытовом значении этого слова). Свои соображения о

глубинных и поистине трагических причинах такого перевоплощения однажды высказал преданно любящий его поэт В. А. Мамченко: «Разве не бесовское действо его озорство — самоумаление — все это испытующе показное, внешнее, действующее из глубины гордости, безбоязненное! И значительно — когда прольется и утечет по какому-то назначению его самоумаление, как с кровью и гноем все его бесноватые, — в нем вновь легким светом горят скромность, проницательность, внимательная простота, как жажда гармонии и мира. Но смотришь на Алексея Михайловича такого и думаешь: вот так кора земли сжимает в себе стихийное наваждение»[407].

Если в мире реальном человеку свойственно чувствовать себя одиноким, так как сама природа «объективных» отношений разъединяет людей, не позволяя им понимать друг друга, то объединительным началом может стать воображаемое, игровое, мифологическое пространство. Разрешение индивидуальной проблемы «подпольного», отчужденного человека заключается в том, чтобы объективировать чудесный мир хаотического воображения в элементах игры и, таким образом, в действительности осуществить то, что Леви-Брюль называл *participation* (приобщением)[408]. В этом смысле «Обезвелволпал» Ремизова можно назвать не чем иным, как мифологической реальностью, складывавшейся на основе различных культурных традиций и литературных образов. В «Обезвелволпале» реализовалась одна из ипостасей Ремизова: хроникер, заштатный писарь, канцелярист общества — то есть герой, под неприметной маской которого скрываются принципиальные мировоззренческие позиции автора. В этом игровом пространстве писатель отводил себе скромное место, исполняя самую маргинальную роль: всего лишь фиксируя в шуточных письменах свой литературный миф, позже воплощаемый в произведениях, где тема обезьяньего общества становится доминирующей («Ахру», «Кукха», «Взвихренная Русь», «Учитель музыки» и др.).

Для Ремизова не существовало различий между литературой и жизнью, поэтому он не отделял свою ролевую функцию в литературе (образ «писателя») от реального и вымышленного положения в жизни (образ «человека»): «Писатель и человек. Так повелось судить человека, ремесло которого — слово. <…> Правильно ли такое деление: человек и писатель? Писатель в своих произведениях дает все заветное, человеческое. До расчленения на „писателя“ и „человека“ в памяти храню о себе — все врет, грубый. С расчленением на „человек“ и „писатель“: 1) подражатель (В. Пяст); 2) хитрый из воды сух выйдет (Чулков); 3) литературный вор (А. Измайлов); 4) все врет (Ф. Сологуб)»[409]. К

своему месту в истории литературы Ремизов относился достаточно иронично. Не случайно первая глава автобиографической книги «Иверень» начинается со вступления, в котором речь идет о самоидентификации. Название красноречиво заключено в кавычки и этим графическим жестом объявляется ложность утверждения — «Писатель». Сравнивая себя с «настоящими» или «профессиональными» писателями, «мучениками — „тружениками“ в глубоком смысле этого слова», то есть с теми, кто пишет произведения к срок или «роман за романом — из года в год», — Ремизов утверждал: «я — не „настоящий“». Речь шла не только о столпах русской литературы. Мысленно обходя могилы русских писателей XIX века, он признавался: «Несу, говорю, имя писателя, но вашего труда не знал и не знаю». Такое же чувство неадекватности своего положения в объективном мире писатель испытывал, сравнивая себя с современниками, писателями-эмигрантами: «Сколько нас тут, в Париже. С московской земли — чего, кажется, все мы доживаем свой век, мы, зубры, а ведь не могу я, как равный с равным, и, говоря, смотрю снизу вверх, я — не „настоящий“»[410]. Ремизов изначально ощущал внутренний конфликт между достаточно быстро обретенным статусом писателя и авторской личностью, которая не принималась в социуме: «Для передовой русской интеллигенции — для общественности — я был писатель, но имя мое — или на нем тина „Пруда“, или веселые огни „Бесовского действа“»[411].

Звание «писателя» Ремизов воспринимал отчужденно-иронически, исключительно как социальный статус: «И вопреки глубокому сознанию о своей подделке, я лез и домогался, рассуждал о строчках и гонорарах, и пишу прошение в Союз писателей о вспомоществовании, и уж этим одним обращением ясно говорю всем голосом, как бесповоротно я втерся в профессиональный писательский круг»[412]. «Комплекс вины» имел несколько причин. Во-первых, Ремизов подчеркивал «каторжность» литературного труда, осознание которой не оставляло его всю жизнь. Еще в начале своего творческого пути он сравнивал себя с другими профессиональными литераторами: «Я Кузмина полюбил и увлекаюсь им как писателем за простоту его речи и легкость оборотов. Я вот бьюсь со своим стилем, и у меня ничего не выходит. Муку мученическую терплю от затеи своей писать. Я опух, выводя букву за буквой, как чистописание»[413]. Во-вторых, сам творческий процесс всегда, по его утверждению, оставался действием «для себя»: «Передо мной никогда не было „читателя“ — для меня удивительно слышать, как настоящие писатели говорят „мой читатель“, или

благоразумный совет редактора: „надо считаться с нашим читателем“»[414].

Соединение заведомо заниженной самооценки с заданным социальным статусом выражалось в весьма примечательных характеристиках: «ненастоящий» писатель, попавший в литературу «по недоразумению»; писатель «для себя» и «своего удовольствия». Однажды Ремизов признается, что только «условно» воспринимает себя «писателем»: «мне легко будет рассказать о себе, о своих литературных „закутках“, <…> — мне писателю *для себя*, своего удовольствия, сочинителю былей и небылиц в нашей бедной, темной и рабской жизни, — мне, думавшему только о том, чтобы исполнить задуманную или взбредшую на ум закорючку, и ни разу за всю жизнь не задумавшемуся, будет ли толк от моего письма, обрадует ли кого или раздражит, и, наконец, будут ли читать мое или, только взглянув на имя, расплюются»[415]. Свое самоотрицание как писателя Ремизов объяснял и сравнением со многими писателями-романистами, признавая, что его дарование куда меньшего масштаба: «Я рассказчик на новеллу…»[416]

Прослеживая внутренние взаимосвязи книг Ремизова, созданных в 1920–1950-х годах, нельзя не увидеть за отдельными текстами целостный образ самого автора. Характерно, что логика ремизовского мифа, по аналогии с древним мифом, развивалась по кругу, соединяя концы и начала повествования, причем эта закономерность просматривается как в отдельных произведениях, так и при целостном восприятии творчества Ремизова в этот период. Символ огня, положенный в основание первой книги, выпущенной в эмиграции, позже завершится оригинальной интерпретацией смысла человеческого бытия в «Огне вещей». В «Ахру» «огонь» в силу своей полисемантической природы высвечивает глубоко личные, автобиографические мотивы: это и поминальный огонь (первые воспоминания о Блоке), и огонь как метафорическое выражение жизненной силы (молодые литературные «воспитанники» писателя). Последний смысл, безусловно, относился не только к созданному им в «Крюке» коллективному портрету нового поколения литераторов, но и к теме той жизненной энергии, которая поддерживала самого художника, обживавшего новые культурные пространства.

«Кукха» стала своего рода выражением независимости от реальных и метафизических границ, отдаливших писателя от родной почвы, культуры, друзей и даже от самого себя, оставшегося «там» навсегда — в памяти близких людей. В предисловии Ремизов утверждал, что, создавая книгу, он руководствовался прежде всего желанием «сохранить память» о

друге — память «житейскую», «семейную». В августе 1921-го, считая свой отъезд из России временной передышкой от пережитых потрясений, Ремизов понимал, что возвращение в прежний Петербург невозможно. Наряду с творческими рукописями самым ценным в его нехитром багаже были составленные в последние годы самодельные альбомы, дневники и письма. Отправляясь в путь, он отчетливо представлял себе, что каждый километр, отдаляющий его от России, превращает эти запечатленные в лицах, образах и чувствах фрагменты времени в тайники памяти: дневниковые записи — в мемуары, письма — в бесценные литературные памятники. Мироощущение Ремизова всегда было готово к бедствию, которое неизменно рисовалось в его воображении как огненная стихия.

Можно сказать, что именно ремизовское мифотворчество предопределило его абсолютное «да» миру и открытый взгляд навстречу лучшему. Главным оказался не безукоризненно точно снятый с действительности слепок, но ее тайное содержание — преображение, внутренний свет надежды и добра, которому писатель всегда был готов следовать в жизни. На вопрос, было ли творчество Ремизова уходом от реальности, критик Б. Филиппов ответил предельно точно: «Скорее — это некое постижение внутренней сути действительности, самой *идеи* ее»; путь, «каким шли к ее постижению и отвоплощению Гоголь и Иероним Босх, Гофман и Брейгель. <…> И мифотворчество Ремизова, если в грубо-биографическом, в психо-биологическом плане и было *отчасти* защитной реакцией, уходом от убийственной действительности, то в плане духовном, творческом — было скорее постижением идеи, сути происходящего»[417].

Слово и миф

Мифологическому мышлению свойственны неразделенность субъективного и объективного, предмета и имени. То, что для научного анализа является сходством, в мифологическом объяснении выступает как тождество. Такое мышление конкретно-чувственно, а потому предметы, не утрачивая своей конкретности, могут символически заменять другие предметы и явления, становиться их знаками, что и делает их более умопостигаемыми. Образ не подменяет предмет, он и есть сам предмет. Мифическое сознание обращено к единичному: целое не имеет частей, но часть является целым. В результате мифологической символизации предмета через слово возникает синкретичный мифологический образ, иносказательность которого воспринимается уже не как метафора, но как универсальное и самодостаточное бытие. Мифомышление, заполняя ментальное пространство символическими образами, достигает своей основной цели — объяснения и пресуществления мира.

Согласно интерпретации мифа М. Мюллером, язык «забывает» первоначальное имя предмета и подменяет его метафорическим. Источник мифа — в двусмысленности языка, в так называемой «паронимии». Каждый раз, когда человек забывает о первоначальном значении метафор и ставит на их место искусственные смыслы, рождается мифология, или «заболевший язык». Развивая эти взгляды, Н. А. Кареев предложил различать в мифологии «две совершенно различные области: первая есть продукт мифического объяснения явлений реального мира, вторая — продукт забвения смысла слов, затемнения речи; содержание первой — реальный мир, изъясняемый мифически, действительность, ненаучно понятая (апофатическое миросозерцание), содержание второй — фантастический мир мифических образов, сфера сверхъестественного, поставленная за пределами чувственного мира; первую мы назовем мифическим миросозерцанием, вторую — мифологией в теснейшем смысле»[418]. В свою очередь, А. А. Потебня считал, что было бы последовательнее, говоря о мифологии, смешать эти два различных момента мысли и оставить их в таком смешении[419].

Прибегая к метафорическим смыслам, Ремизов использовал обе сферы: первая для него являлась его собственным и естественным ментальным пространством; вторая — приемом «апперцепции в слове», который он осознанно использовал в творческой практике. «Ремизову было известно учение филолога

Потебни о болезни языка. В старину, в незапамятные времена речь человека была образной, а со временем человек утратил дар образно-поэтического восприятия мира. Алексей Ремизов и сознательно, и интуитивно преодолевает то явление, которое Потебня назвал болезнью языка. Он вернул русской речи и русской литературе эту утраченную ею поэтическую образность»[420]. Придуманный Ремизовым «обезьяний» язык был призван восстановить порядок в мире хаотической действительности. Если войны и революции разрывают связь времен и разобщают людей, принося с собой неизбежное «заболевание языка», то безусловным выходом из этих катастроф является рождение нового языка, сам акт появления которого уже означает победу над этим злом. Его возникновение, наглядно демонстрирующее механизм творческого преобразования смеховой эротики, подобно тому общеисторическому процессу, когда в истории культуры происходило обращение слова в миф.

Изящная книжечка «Заветных сказов», вышедшая в 1920 году в издательстве «Алконост» в количестве 333 нумерованных именных экземпляров, открывалась особой *лавровой* грамотой: «Эта книга посвящается Обезьяньей Великой и Вольной Палате. Дана сия обезьянья лавровая грамота в знак утверждения посвящения книги Обезьяньей Великой и Вольной Палате, князьям обезьянским, вельможам и всему сонму обезьяньих кавалеров под строгой ответственностью»[421]. Словом «заветное» (одновременно имеющим значение «тайное») в русской фольклористике обозначают народные тексты непристойного, эротического содержания. В творчестве А. М. Ремизова 1900–1910-х годов отразилась своеобразная поэтика эротического: эвфемизмы, игровая мена телесного «верха» / «низа», гротескный реализм, восходящий к народной традиции.

Сборник «Заветных сказов» (в состав которого были включены знаменитые эротические сказки «Что есть Табак» и «Царь Додон») писатель выделял в ряду других произведений. В 1922 году он записал на форзаце издания: «…это первый камень для создания большой книги Русского Декамерона. Я знаю, мне не суждено это сделать — не успею, но я вижу такую книгу, и начало ее будет не чума, а 18–19 год. Опыт русский. Вот в какой обстановке расскажет Россия свою быль и небыль»[422]. Возможно, именно эти два «заветных» текста, впоследствии внесенные автором в список «Трудов» Обезьяньего Ордена, определили тот игровой (в том числе и эротический) контекст, в рамках которого возникла и развивалась идея «тайного» общества. И если к детям «Обезвелволпал» обращался своей «безмятежной» стороной — «без всякого лукавства»[423], то для посвященных взрослых в

«Обезьяньей Великой и Вольной Палате» могла скрываться своя, взрослая «тайна»: ведь буквально «посвященный» — это знающий тайны.

Все началось со сказки «Что есть Табак. Гоносиева повесть» (1906), сочиненной на основе апокрифических легенд о происхождении табачного зелья из «удищ» Дьявола, которую принято считать вершиной ремизовской эротики. Авторские воспоминания о том, как у него возникла идея написать «Табак», в ироническом изяществе эротического подтекста не уступают самой сказке. В «Кукхе» этот небольшой сюжет концентрируется вокруг примечательного события начала 1900-х, привлекшего внимание петербургской богемы. В доме хранителя Эрмитажа А. И. Сомова (его сын К. А. Сомов — известный художник — впоследствии иллюстрировал «Табак»), сугубо для избранных, в число которых вошли Розанов и Ремизов, демонстрировалась восковая копия фаллоса графа Григория Александровича Потемкина-Таврического. Любопытство жаждущих увидеть этот феномен буквально наэлектризовало атмосферу в «обществе», так что предполагавшееся тайное ознакомление стремительно превратилось в секрет полишинеля. Рассказывая об этом, Ремизов создает энигматический текст, в котором уникальный экспонат, именуемый «опалом», описывается метафорически: «…восковый слепок с некоторых вещей Потемкина-Таврического: эти „вещи“ я уже видел и разжигал любопытство В.В.: — Свернувшись лежат, как змей розовый»[424]. Обратим внимание на ироническое звучание слова «вещи», которое впоследствии станет у Ремизова одним из основополагающих концептов. У Розанова, однако, это слово употребляется в куда более серьезном контексте: «фаллический культ» «есть целокупное народное обожание, целокупное народное влечение „к этим… маленьким вещам“…»[425] Столкновение множественного и единственного числа применительно к одному и тому же предикату как будто сбивает с толку, но вместе с тем сигнализирует о возможности разгадать точное название предмета, в древнерусском словоупотреблении именуемого «срамными удами».

Позже история была развернута в рассказе «О происхождении моей книги о Табаке» (1946). В этом втором и самом подробном варианте воспоминаний о появлении на свет «Гоносиевой повести» предмет, подтолкнувший писателя к созданию эротического произведения, явлен без масок и псевдоимен. Ремизов просто использует известное латинское слово: «Пенис Потемкина был сделан по воле Екатерины „для назидания обмельчавшему потомству“ в точном размере и со всеми отличительными подробностями, с родимым пятном у „ствола

расширения“, — восковый розовый слепок и хранился в Эрмитаже. Для публичного обозрения недоступен»[426]. В третьей редакции история рассказывается в главах книги «Встречи», публиковавшихся в 1953–1954 годах. Автор вновь возвращается к игровому утаиванию общеупотребляемого имени, уже апробированному в «Кукхе». Метонимиями воскового фаллоса избираются названия: «Опал», «статуэтка», «кукла», «мощи», латинское «пенис» как иностранное слово, остраняющее смысл предмета, и, наконец, якобы английское «хул», которое для своих творческих задач использовал Пришвин: «Хул! — отозвался Аросев и объяснил значение этого нерусского слова: „пенис“ в России запрещен, а Пришвину никак не обойтись было без него и придумал и напечатал: „хул“ — звучит, по-английски, но и по-нашему, дурак поймет»[427].

Один из способов придать реальному предмету символическое значение — найти ему соответствующий аналог. Фигура умолчания в повести «Плачужная канава» сама по себе уже указывает на необычность рисунка, а используемый в «Кукхе» эвфемизм («хобот»), с одной стороны, объективирует символическую сенему, с другой — демонстрирует метафору, привычную для фольклорных интерпретаций материально-телесного низа и верха: фаллос ↔ хобот. Основная тема задается слоном — существом, крупным по всем параметрам, образ которого по ассоциации спроецирован на образ мужчины, наделенного природой исключительными физическими достоинствами. Эвфемизм «хобот» впервые был использован Ремизовым в романе «Пруд», о содержании которого Розанов высказался довольно иронично: роман, где все «про хоботы больше» говорится[428]. Персонаж одного из эпизодов — кононарх Яшка, прозванный *Слоном*, примечателен тем, что ему было «отпущено Богом сверх всякой меры». Сцена ознакомления братьев Финогеновых с уникальным образцом природы почти зеркально повторена в рассказе о тайном просмотре восковой копии потемкинских «достоинств».

Петербургский контекст аналогичной, по сути, истории, естественно, более эстетизирован, но градус интереса и для московских подростков, и для столичного бомонда тождественен. В «Пруде»: «Финогеновым надо было во что бы то ни стало добраться до кононарховых вершков и все увидеть собственными глазами. И вот с помощью о. Гавриила стащили со Слона подрясник и началась разборка планов, как любил выражаться сам о. Гавриил. Сонный Слон визжал, григотал, захлебывался и, наконец, совсем протрезвился, открыл глаза и сконфузился. — Низкая душа, — бормотал запыхавшийся о. Гавриил, — деточкам

в удовольствие, а ты брыкаешься! Так весь день и провозились с кононархом»[429]. Во второй редакции: «Яшка-„Слон“, известный непомерной огромностью всех своих членов»; «— Низкая душа, — таинственно рекомендовал о. Гавриил гостя, — хобот — уму непостижимо, от обера, душечка, есть воспрещение ему сноситься…»; «Надо было во что бы то ни стало добраться до хобота. С помощью о. Гавриила „Слона“ обнажили, и началась „разборка планов“»[430].

Соотнесение физиологических параметров натурального слона и мужчины дополнено в «Пруде» и микросюжетом о половом *Мите-Прометее,* получившим как-то в Зоологическом саду «трудную и небезопасную должность при слоне: за двадцать пять рублей приводил он слона в чувство во время случки»[431]. В отличие от текста окончательной редакции, во второй редакции обязанности героя были описаны более сдержанно: «…в Зоологическом Саду, где он занимал какую-то нечистую тяжелую должность при слоне… во время случки»[432]. Извращенность монашеской братии воспринималась мальчишками Финогеновыми исключительно как повод для смеха и баловства. Этому несведущему легкомыслию в романе противопоставлено поведение туземцев: «…дикие стали показывать… свои украшения и какие-то подозрительные кабаньи хвосты, которыми увешаны были их руки, а потом подняли свои кокосовые пояса, и название при этом сказали, и так серьезно, так наивно, что никому стыдно не было и никто не хихикнул…»[433] В рассказе «Дикие» (1913) денотатом подразумеваемого «откровения» впервые выступает слово из выдуманного туземного языка: «И когда все было показано и рассказано, старший людоед кротко так приподнял свой пояс. — Вúка, — сказал людоед кротко так, — вúка! И мне так жалко стало и больно — столько было доверчивости и такого детского, и такого невинного, о чем нам и подумать трудно»[434].

Хобот в ремизовском переосмыслении аналогичен носу. Нос — известный фаллический символ; его размеры традиционно принято напрямую увязывать с мужским половым органом: «… если бы носы, как платки, прятали в карманы, можно было бы сказать: трудно вынимается. В. В. Розанов по каким-то египетским розысканиям о человеческой трехмерности, — в длину, в ширины и… „в бок“, — взглянув только на нос Пселдонимова (героя повести „Скверный анекдот“ Достоевского. — *Е.О.*), сказал бы, не задумавшись, своим розановским, по-гречески: „да ведь это фалл!..“»[435]. В 1953 году в письме к Н. Кодрянской Ремизов сам указал на то, что во «Встречах», в главе об эрмитажной «редкости», он пытался повторить гоголевский прием: «…я сделал

новую редакцию розановского рассказа и называю „Моя литературная карьера“ (как меня печатали и издавались мои первые книги). Форма рассказа — неоконченная повесть, так у Гоголя написана повесть о Иване Федоровиче Шпоньке. У Гоголя центральное Сон, у меня какая-то таинственная статуэтка, которая таинственностью своей, перелетая под секретом с языка на язык, взбаламутила весь Петербург и переметнула в Москву. Я бросаю рассказ, описав „канун“, и заканчиваю будто бы о другом, а на самом деле о своей литературной карьере. Центральное „статуэтка“, которая так и остается загадкой — явление всякой и нелитературной карьеры. Как я писал вам, я показывал рассказ благочестивым людям и никто не нашел ничего предосудительного…»[436]

Это авторское пояснение раскрывает источник вдохновения Ремизова — гоголевский образец сюжетосложения, в основе которого лежит обманное смещение акцентов. Более того, совершенно откровенные детали первой редакции этой истории 1946 года, получившей название «О происхождении моей книги о Табаке», наводят на мысль, что и в этом варианте автор — непревзойденный мастер «непрямого высказывания» — также обратился к гоголевскому приему, в данном случае заимствованному из повести «Нос». Фарсовый характер ремизовского повествования, смысловая пружина которого держится на образе фаллоса, своевольно путешествующего по Петербургу, усиливает буквальность аналогии. В двух текстах — множество перекличек, даже тех, что образуются независимо от воли их авторов. Рассказу Ремизова предшествует реальная история, связанная с обнаружением восковой «модели» потемкинского пениса. Существует гипотеза, будто и гоголевская повесть появилась на свет благодаря секретным сведениям об изготовлении уникального ринологического протеза[437].

Обе истории (одна — фантастическая, другая — трансформировавшаяся из реальной в мифическую) начинались по соседству: хлеб с носом майора Ковалева обнаруживается на Вознесенском проспекте, а футляр с копией фаллоса графа Потемкина был доставлен в квартиру А. И. Сомова — на Екатерингофский, 97. Появление некоего господина, оказавшегося носом несчастного майора, знаменует раздвоение героя. В сущности, мы имеем дело с синекдохой: часть приобретает статус субъекта, нос превращается в самозванца, выдающего себя за высокопоставленное лицо. Схожую метаморфозу переживает и легендарный потемкинский фаллос. Автор анекдота вовремя подпускает сплетню, и живым носителем «сверх божеской меры» становится безродный студент Петр

Петрович Потемкин, славившийся ростом, экстравагантными стихами и эпатажным поведением на вечерах молодых поэтов. Слух о тайной демонстрации музейной редкости, распространяется по Петербургу так же самопроизвольно, как и нос Ковалева (который, оставив лицо своего хозяина, появлялся в разных частях города): «…пенис Потемкина, сначала робко шепотком, осмелевая, уже нагло входил к знакомым и незнакомым, распоряжался по-свойски. Он являлся под разными именами, сохраняя свою неистовую природу»[438].

У Гоголя сотрудник газеты проницательно замечает, что сюжет о дерзком побеге Носа следовало бы отдать «тому, кто имеет искусное перо, описать это как редкое произведение натуры и напечатать эту статейку в „Северной пчеле“ (тут он понюхал еще раз табаку) для пользы юношества (тут он утер нос) или так, для общего любопытства». Похоже, что именно из этой реплики в действительности вырастает рассказ «о происхождении Табака» (кстати, и в самой сказке описание наружности псевдомонаха Саврасия акцентировано на его носе — громадном «до невозможности»). Исчезновение Носа в повести Гоголя привело к комической переписке Ковалева с госпожой Подточиной, где игра буквальными и переносными смыслами приобрела фарсовое звучание. Широкую общественную огласку получила и другая история — дело о пропаже обезьяньего хвоста[439].

Процесс «заболевания языка» наглядно проявляется еще в одной истории 1908 года — о том, как Ремизов и Розанов рисовали фаллосы. Впервые она описана в повести «Плачужная канава», затем вошла в книгу «Кукха»[440], построенную на документальном материале и положившую начало совершенно особому типу ремизовского нарратива: реальный житейский случай облекался в форму анекдота, а затем уже разыгрывался литературными героями. В «Плачужной канаве» — последнем петербургском произведении Ремизова — действующими лицами эпизода выступают Баланцев (Ремизов) и Будылин (Розанов), наделенные характерными чертами их прототипов. Объект рисования изящно обозначен фигурой умолчания, так что суть происходящего проясняется только посредством авторских намеков. «Как же им провести вечер? <…> — Я придумал, давайте рисовать, — ошарашил Антон Петрович [Будылин]. <…> И, подмигнув выразительно, что рисовать, уселся за работу. <…> у Будылина, как ему самому показалось, начинало выходить похоже, и, любуясь произведением своим, он впал в умиление. <…> Баланцев тоже увлекся. Правда, выходило у него уж очень фантастическое и совсем ни на что не похожее. И

вот для вразумления и стал он под рисунками подписи подписывать»[441]. В 1928 году Ремизов воспроизвел для Н. В. Зарецкого — почитателя творчества Розанова и собирателя документов «Палаты» — тот исторический рисунок: «…Прилагаю точнейшую копию с рисунка В. В. Розанова, см. Кукха, стр. 59–60. Сохранял в разговорах нарисованные египетские хоботы, но они в России и, думаю, пропали: кто-то *свистнул*. Я наводил точнейшие справки: не знают. Ну, что делать…»[442]

В «Кукхе» предмет, более чем прозрачно названный «х. хоботом» («слоны» — в данном топологическом ряду — это «обладающие сверх божеской меры»[443]). В «Заветных сказках» Афанасьева подобный эвфемизм встречается в сказке «Чудесная мазь» (сюжет «г»)[444], дополнен ассоциативными комментариями героев: «Я, Василий Васильевич, вроде как Сапунов, только лепесток могу. Так ты лепесток и нарисуй — такой самый. <…> Дайте посмотреть! — нетерпеливо сказал В. В. У самого у него ничего не выходило — я заглянул — крючок какой-то да шарики»[445]. Кульминация эпизода приходится на момент раскрытия внутреннего смысла рисунка, проявляющегося через его фонемическое имя. «Так х. (хоботишко)! — сказал я, — это не настоящий». Уничижительная форма известного слова, употребленная Ремизовым, вызвала у Розанова бурю негодования: «Как… как ты смеешь так говорить! Ну, разве это не свинство сиволапое? — и передразнил: — х (хоботишко)! Да разве можно произносить такое имя?»[446] В «Плачужной канаве» попытка Баланцева адекватно, с должным пафосом повторить за Будылиным «имя единственной вещи» только еще более обострила полемику: «вышло совсем скверно, как-то насмешливо скверно». В ответ Будылин разразился обвинительной речью: «Возмутила грубость, которая послышалась Будылину в баланцевских подписях и, главное, в самом произношении, как это он выговорил, и, конечно, русская грубость, потому что Баланцев из русских русский. <…> — Все оплевано, омелено и сапожищем растерто, — горячился Антон Петрович, <…> — а по сапогу изматернино! Обойдите весь свет, и нигде не найдете такой подлости, укорененной в самых недрах народной жизни и освященной стариной и преданием»[447]. На негативное отношение своего друга к обсценной лексике Ремизов особо укажет еще и в «Кукхе»: «Матерную же речь, как и сквернословие, [Розанов] не употреблял, почитая за великий грех и преступление»[448].

Символистская культура базируется на миропонимании, осуществляющем эстетический опыт творческой личности в семиотической форме. Суть возникшего конфликта предельно

проста: объективация имени обнаруживает два различных культурных кода — сакральный и профанный. Не случайно в обыденном сознании иноязычное название известного предмета само по себе окружено неким символическим ореолом и культурным контекстом. Розанов «вдохновенно и благоговейно» сообщил фонемическому имени культовое значение; оттого нецензурное слово воспринималось из его уст как «имя первое — причинное и корневое: / — Х. (хобот)»[449] (заметим, что в изложении Ремизов усилил звучащий пафос заглавной буквой и разрядкой). В интимной прозе Розанова, максимально приближенной к дневнику, слово «фалл» употребляется весьма часто, иногда помечаемое только начальными литерами, возможно, из-за нежелания «всуе» упоминать священное[450], что соотносится и с его словами из письма к Ремизову (1910): «Нельзя открывать, называть громко то, что должно быть в тайне и молчании»[451], и с поздними размышлениями Ремизова: «Великая тайна сказать слово, и чем тайнее слово, тем оно проще, и самые простые и самые тайные из слов — самоочевидности…»[452]

Общеизвестное русское слово, озвученное писателем, в этой ситуации столь же естественно, как и обсценная лексика в устах одного из героев романа «Пруд» (1905) — сапожника, мальчишки Филипка, который «рассказывал свою единственную сказку» «необыкновенно просто и наивно, и вся непечатность сказки только и заключалась в непечатности слов и выражений»[453]. В то же время Ремизов неприкрыто ироничен в отношении к предмету изображения. Скрытое указание на матерную речь призвано преумножить комизм происходящего. Помимо неподобающей интонации, уничижительную окраску используемому слову придает и соответствующий суффикс «-ишк». Усиленно подчеркивая личную «профанность», Ремизов, тем не менее в завершении описания истории своего «дикого рисунка» признает и особо отметит другую — сакральную сторону русского матерного языка: «…матерная, как и всякая ругань, просто как слово — самородно выбившееся, ведь это цельная стопа — стопа-ступ слов, а по звучности звончей оплеухи, так — прекрасна. И все прекрасно в своей звезде»[454].

По образному выражению Р. Барта, «язык предоставляет мифу как бы пористый смысл, легко способный набухнуть просочившимся в него мифом…»[455] Первоначально в общении Ремизова и Розанова означаемое и означающее составляют как будто единое целое: между именем предмета и самим предметом нет смыслового зазора. Культовая необходимость назвать, «не называя», приводит к «метафорическому уподоблению»

(А. Н. Афанасьев), благодаря чему появляются синонимические имена. Означаемое наполняется синкретическими смыслами: «…всякий смысл в мифологии заложен потенциально, словно в хаосе, и ни один не ограничен, не выступает как что-то частное…»[456] Имя, первоначально произнесенное в сюжете с рисованием, лишено какого-либо символического и тем более сакрального наполнения. В позднейших интерпретациях появляются новые — метафорические — имена, а реальный эпизод приобретает черты мифа. Нетрудно заметить, что Ремизов использует характерный для русских «заветных» загадок прием остранения, описанный Шкловским на примере эротической сказки, когда метафора обращается в символическое имя и закрепляется за предметом[457].

Ремизов, обращаясь к читателю, замечал: «Уже в одном „преуготовлении“ Вы слышите мотив моей гоносиевой повести»[458]. Семантическое сближение истории о происхождении Табака с мифологией Обезьяньего Ордена создают неожиданно проявляющиеся и тотчас готовые ускользнуть мотивы. Переживания Сомова, устроившего тайную демонстрацию эрмитажного раритета, странным образом связаны с самой таинственной персоной «Обезьяньей Великой и Вольной Палаты» — царем Асыкой: «Андрей Иванович, „водрузив“ драгоценный „ларец“ — размер скрипичного футляра — на самом видном месте „под святые“, все беспокоился: „а ну — как ‘схватятся’!“. А кому хвататься, если вещь находится в полной неизвестности: никто никогда не видал и ничего не знает, как о легендарном обезьяньем царе Асыке»[459]. Вспомним, высказывание героев «Трагедии о Иуде…» о царе Асыке: «Только что по пояс человек, а там — скот»[460].

Тем не менее, некоторое представление об этом центральном персонаже «тайного» общества, его окружении и ритуалах дает пересказ «Трагедии о Иуде, принце Искариотском» в статье Иванова-Разумника «Творчество Алексея Ремизова»: «…на сцену выходит, под торжественные звуки „обезьяньего марша“, сам „Его Величество царь Обезьяний, Обезьян Великий — Валахтантарарахтарандаруфа Асыка Первый“ <…> Люди, вместо орденов, украшаются „обезьяньими знаками“, фаллосами…»[461] Критик прямо назвал «обезьяньи знаки» фаллосами, хотя в тексте трагедии даны лишь намеки: «неподходящие обезьяньи знаки» — это «такое безобразие!»; «с таким сокровищем на шее, если не прикрываться, никуда и носа не покажешь: всякий тебя на смех подымет» и т. д.[462]

Несколько лет спустя, в Берлине, условная жизнь «Обезвелволпала» дополнилась новым ритуалом, связанным с

поощрением заслуженных кавалеров «Палаты» «наградными» хвостами — знаковым отличием участников игры от неучастников. В 1922 году в «Красной газете» появилась заметка: «Шуточный литературный орден „Обезьянья великая и вольная палата“, организованная в Петрограде несколько лет тому назад Алексеем Ремизовым, чествовала в Шарлоттенбурге А. М. Горького по случаю исполнившегося тридцатилетия его литературной деятельности. Писателю была выдана следующая грамота: „Обезьянья великая и вольная палата: князья обезьяньи, вельможи, послы, толмачи, обезьяньи служки и сонм кавалеров обезьяньего знака, собравшиеся в Шарлоттенбурге на сборище, постановили ознаменовать день тридцатилетия литературной деятельности князя обезьяньего и кавалера обезьяньего знака первой степени с глобусом, Алексея Максимовича Горького — выдать из Обезвелволпала хвост обезьяний: сей хвост обезьяний носить ему при себе неотрывно, чтобы всякому понять по хвосту было, что есть за человек, чем был и чего достиг, тридцать лет трудясь на духовной работе честно и хвально“»[463].

В «Трагедии о Иуде…» тема «хвоста» появляется в разговоре Сибории с Зифом и Орифом, сразу же после эротической загадки: «Сибория (добродушно): Ей-Богу, прямо бесы, только что хвостов нет. / Зиф: Вот и ошибаетесь: есть — да еще какие! Ориф, покажи! / Ориф (кобенясь): Трудно вынимается. / Зиф: Врет: распетушье — так недоросток. / Сибория: Фу! — от стыда глаза горят»[464]. (Здесь же присутствует и пояснение Ремизова: «распетушье» — «ни то, ни сё, кладенный, холощенный петух».) Об эротическом подтексте символа хвоста «в ритуализированной жизни обезьяньего ордена» впервые обмолвился Л. С. Флейшман: «Кстати, текст трагедии и „Кукха“ вынуждают безусловно отождествлять хвост с х(оботом), в терминологии „Кукхи“»[465]. Указание на роль «хвоста» в эротическом контексте повести Достоевского «Крокодил» находим в работе Г. Левинтона[466]. Возможно, Ремизов стремился подчеркнуть игровую замену (фаллос — schwanz <хвост>), существующую в разговорной форме немецкого языка, желая связать две культуры через языковые соответствия (что отразилось в его первых эмигрантских произведениях. Ср. с названиями рассказов из сборника «Ахру»: «Крюк» — от die Krücke *(нем.)* — костыль, клюка, изогнутый инструмент; «Альберн» — Albern *(нем.)* — дурашливая, пустяковая болтовня.

Ремизов намеренно усилил тайный, эротический смысл этого символа в системе собственных мифологических построений. Эротический микрокосм «Обезьяньей Палаты» вариативно мог подразумевать не только вертикальную ось смещений: фаллос

хобот <-> нос, но и горизонтальную: penis хвост, — корреляцию вполне законную, если вспомнить, что «хвост» и есть первое значение употребляемого Ремизовым латинского слова. Приставленный спереди наподобие фаллоса, хвост служил иронической иллюстрацией розановской теории «бокового роста»[467]. Отметим демонстрацию и противоположной оси анатомических смещений — в постоянном «токовании» одного из персонажей романа «Пруд», пономаря Матвея Григорьева: «Пупок у меня не на животе, а на спине этак!»[468] В этой связи нелишним будет провести параллель с характеристикой, которую дает своему герою Н. В. Гоголь, иронически намекая на его нетрадиционную сексуальную ориентацию: «Иван Никифорович никогда не был женат. Хотя проговаривали, что он женился, но это совершенная ложь. Я очень хорошо знаю Ивана Никифоровича и могу сказать, что он даже не имел намерения жениться. Откуда выходят все эти сплетни? Так, как пронесли было, что Иван Никифорович родился с хвостом назади. Но эта выдумка так нелепа и вместе гнусна и неприлична, что я даже не почитаю нужным опровергать пред просвещенными читателями, которым, безо всякого сомнения, известно, что у одних только ведьм, и то у весьма немногих, есть назади хвост, которые, впрочем, принадлежат более к женскому полу, нежели к мужескому»[469].

У Ремизова эротическое значение хвоста обыгрывалось и на рисованных обезьяньих грамотах. В абстрактных формах обезьяньей печати и обезьяньей марки практически везде, хотя и неявно, присутствует фаллическая тема. К числу наиболее откровенных рисунков относится изображение на грамоте М. Пришвина 1917 года, а также на грамоте 1937 года, принадлежащей А. Керенскому[470]. Кроме того, схожий эротический мотив со всей очевидностью проявляется в обрамленном кавычками фрагменте из неатрибутированного текста о шумерском божестве на «*Рыцарской*» грамоте Н. Зарецкого 1933 года: «сам хýбаба медленно шел им навстречу / лапы у него как у льва, медной чешуей покрыто его тело / когти ног его точно у коршуна, рога его точно у тура / хвост его и детородный член / несут на концах своих змеиные головы»[471].

Другой важнейший элемент игры — гимн «Обезьяньей Палаты» («я тебя не объел, / ты меня не объешь, / я тебя не объем, / ты меня не объел!») — самым неожиданным образом утверждает в символике «Обезвелволпала» эротическую тему. Исследования лингвистов и этнографов фиксируют практически во всех культурах устойчивую семантическую аналогию между потреблением пищи и соитием: «в очень большом числе языков эти два процесса обозначаются одним и тем же словом»[472].

Примечательно, что манипулирование подобными словесными формами находим у Розанова: «Чем же я одолел Гоголя (чувствую)? / Фаллизмом. / Только. / Ведь он совсем без фалла. У меня — вечно горячий. В нем кровь застыла. У меня прыгает. / Посему я почувствовал его. Посему — одолел. / О, да… / Великий Боже! — какое СПАСИБО. / Это путь. Для русских — „путь Розанова“. По нему идет „смиренная овца“, „Розанов — овца“, без ума и с кое-какой жизньишкой. / Но она спокойно „по-своему“ и „по всему миру“ ест траву и совокупляется, „ажно хочется“, и всему миру дала… во всем мире возродила вновь силу и жажду и есть и (с пропуском одной буквы тоже)»[473].

Установить подлинное значение глагола обезьяньего гимна позволяет один из эпизодов романа «Пруд». Его герой, чудаковатый отец Гавриил, «…от непорочности ли своей или еще от чего, за детей беспокоился: ему постоянно за обедом и ужином мерещились женщины — тысячи, миллионы женщин, которые вот пожрут и иссосут Финогеновых, а может быть, уж пожирают и сосут. Именно за совместной едой возник между Гавриилом и братьями Финогеновыми странный ритуал: …не доев еще своей тарелки, когда другие уж кончали, он сливал к себе остатки из других тарелок. Если же ему предлагали подлить свежего супу или щей или хотели в кухню унести начатые тарелки, он обижался. — Я тебя, — пищал о. Гавриил, как-то растягивая слова с пригнуской, — я тебя, душечка, объел, я тебя, Сашечка, объел? Финогеновы знали такую повадку о. Гавриила и всякий раз хором отвечали ему, повторяя по нескольку раз: — Ты меня не объел! Ты меня не объел! <…> Не унимался о. Гавриил и, увешанный капустой, лапшой, хлебными крошками, соловея, растопыривал жирные, лоснящиеся пальцы и над своей, и над чужими тарелками. — У-у <…> Колечка! пожрут они тебя… тысячи…»[474]

Несмотря на подробное описание, смысл обеденного ритуала остается затемненным из-за ощущения, будто употребленные здесь слова не соответствуют своим прямым значениям. Навязчивый образ агрессивных женщин служит семиотическим знаком, переводящим контекст диалога в сферу эротического. Расшифровку этого знака находим у К. Леви-Строса: «Если в наиболее знакомой нам и, бесспорно, наиболее распространенной в мире эквивалентности мужчина занимает место едока, а женщина — пищи, то не следует забывать, что часто дается и инвертированная формула — в мифологическом плане, в теме Vagina dentata, что значимым образом „кодировано“ в терминах поедания, то есть прямо (тем самым подтверждается закономерность мифологического мышления: преобразование

метафоры завершается метонимией). Впрочем, возможно, что тема Vagina dentata соответствует не инвертированной, а прямой перспективе — в сексуальной философии Дальнего Востока, где <…> искусство постели для мужчины заключается в том, чтобы не допустить поглощения женщиной его витальной силы и чтобы эту опасность использовать для своей выгоды»[475]. Для монаха-«страстотерпца» процесс еды подспудно соотносится не только с абстрактным грехом, но и с конкретным актом прелюбодеяния. Глагол «объесть» несет в себе явно заместительную функцию, и его метафорическое значение подразумевает обманное действие: объесть → объеть = обмануть. Оставляя в стороне сарказм эпизода, в котором намерения и действия героя прямо противоположны его словам, подчеркнем, что миф, как основополагающий конструктивный принцип «Обезьяньей Палаты», возводит в обезьяньем гимне иронию глагола «не объесть» в статус позитивного действия: доминирующий смысловой оттенок этого «заклинательного» слова предполагает запрет обмана и посягательства на чужую индивидуальность.

Эротический подтекст обезьяньего гимна, в свою очередь, указывает на сакральное значение одного из трех обезьяньих слов — «гошку» (еда): оно появляется лишь в тексте «Конституции» «Обезвелволпала», и концептуальный смысл его герметичен. Вместе с тем мифологическое значение двух других слов, составляющих обезьяний «символ веры» — «ахру» (огонь) и «кукха» (влага), — поддается интерпретации благодаря книгам с одноименными названиями — «Ахру» и «Кукха», — написанным в первые годы эмиграции. Мифологическая поливалентность понятия «огонь» раскрывается и в другой книге, в заглавие которой вынесено слово «Ахру» (появившееся и объясненное здесь впервые): «Ахру — слово обезьянье на обезьяньем языке: американский ученый проф. Гарнер в африканских лесах, сидя в железной клетке, от обезьян подслушал, и наш ученый, проф. Ф. А. Браун, тут в Берлине и без клетки глаз — на глаз в Zoologischen Garten; а означает это ахру — огонь»[476].

В одном из альбомов Ремизова (1926) вклеена вырезка из неустановленной газеты под названием «Обезьяний язык», также, по всей вероятности, принадлежащая перу писателя: «Американский естествоиспытатель проф. Гарнер, известный исследователь обезьяньего языка, отправился в дебри Восточной Африки, чтобы там с помощью граммофона продолжить свои исследования. На мысль об исследовании языка обезьян проф. Гарнера впервые натолкнуло своеобразное поведение нескольких обезьян, которые были помещены в одной клетке с диким

павианом. Он потратил много денег и времени на эти исследования; долгое время провел в первобытных африканских лесах, в железно-решетчатой клетке, чтобы удобнее и лучше наблюдать за поведением обезьян. Он утверждает, что ему удалось сделать массу любопытнейших наблюдений, которые привели его к заключению, что обезьяны объясняются между собой не только знаками, но и членораздельными звуками. Между прочим, он пишет следующее о своих наблюдениях: „я записал почти двести слов на обезьяньем языке. Так, например, (обозначая их слова по нашему способу), слово „ахру“ означает солнце, огонь и вообще понятие о тепле. „Кукха“ — вода, дождь, холод; „гошку“ — пищу, процесс еды“»[477]. Следует привести и критическую оценку исследований Гарнера: «В 1892 году Р. Л. Гарнер опубликовал книгу „Речь обезьян“, которая вызвала громадный интерес, поскольку он заявил, что узнал около 40 слов обезьяньего языка. Однако эта книга настолько фантастична и ненаучна, а интерпретации в ней настолько экстравагантны, что, по-моему, ее вообще не следует принимать во внимание, поскольку более тщательные исследования ученых полностью опровергают ее выкладки»[478]. В черновой записи С. Я. Осипова, озаглавленной «Слова и письмена обезьяньи», присутствует следующая версия: «Слова: слова обезьяньи подслушаны от обезьян и записали ученые, — американский] ученый проф. Гарнер, сидя в африканских] лесах, в железной клетке, и наш ученый, проф. Ф. А. Браун, в Берлине в Zoologischen Garten, без клетки с глазу на глаз. <…> Ахру — огонь, свет. Кабал — балал — книги с автографами (художников?). Кук — ха — суть жизни (?)»[479].

После выхода в свет книги «Кукха», посвященной В. В. Розанову, это обезьянье слово, переведенное автором как «влага», дало мифологическое имя всему комплексу представлений об образе философа. Воссозданный в книге вдохновенный момент рождения сакрального слова насыщен эротической космогонией. И если первое из приведенных определений — «влажность сквозьзвездья» — может показаться поэтической метафорой, то сексуальная направленность последующих за ним метонимий очевидна: «…живая влага, Фалесова hugron, мировая „улива“, начало и происхождение вещей, движущаяся, живая, огненная, остервенелая, высь скори, высь быстри, высь бега, жгучая, льнущая — / я скажу — / на обезьяньем языке словом — одним / словом: / кук — ха — / кук — ха! / Кукха, проникающая мир сквозь звезды, устой подзвездья, сама живая жизнь, живчик, семя, выросшее и в букашку и в козявку 3 ½ миллиона в Лондонском музее всяких разных

козявок, смотрите! — и в человека с беспокойной, как сама кукха, мыслью от Фалеса до — / кукха, проникающая в кукху, / самопознающая! / кукха, вырывающаяся из себя — / хочу знать само! / кукха, где все — / одно сердце, / одна жизнь, / букашки, козявки, таракашки, / слоны, / медведи, / коровы, / люди — / вырастающая человеком / в самочеловека — / в пирамиду / В.В. / Розан- / ов»[480]. Последними строками, графически изображающими пирамиду с обращенной вниз вершиной (так же завершался и каждый из «Заветных сказов»), автор подчеркнуто демонстрировал фаллическую символику, с которой у него ассоциировалось имя философа.

Критерии художественности

К концу 1920-х годов, когда за А. М. Ремизовым закрепилась слава признанного мастера стиля, почти все произведения писателя рецензировались в весьма благожелательном тоне. Идиллию нарушил известный религиозный философ И. А. Ильин, который в начале 1931 года приступил к чтению цикла, состоявшего из четырех публичных лекций, в Русском Научном институте при Берлинском университете. В письме от 28 декабря 1930 года он сообщал писателю: «Читаю в этом году от Русского] Научн[ого] Института *по-немецки* в помещении здешнего университета курс в 6 лекций (двухчасовых) — о Современной русской худож[ественной] литературе. „Введение“ и „Шмелев“ — прошли. Теперь идет прежде всего „Ремизов“ (13 января). Я был бы Вам очень признателен, если бы Вы мне написали, *какие* Ваши произведения и *в каком издании* вышли по-немецки — я их перечислю на лекции. <…> Сто лет мы с Вами не виделись (с 1927 года)»[481].

Вероятно, в ответ на приятное сообщение Ремизов отправил в подарок Ильину вышедший в Париже двухтомник «Три серпа. Московские любимые легенды» (1929). Книга, хотя отчасти и состояла из уже известных притч, тем не менее, была значительно дополнена новыми текстами, раскрывающими феномен русского культа святого Николая Мирликийского. В ней широко использовались византийские жития Метафраста и Николая Сионита, легенды, возникшие позднее в Европе, а также славянский фольклорный материал. Первые ремизовские обработки народных сказок и легенд о Николе были созданы в Петрограде и включены в сборники военной поры «За святую Русь» (1915) и «Укрепа» (1916). Однако уже в 1917 г. писатель сформировал целый сборник «Николины притчи». Второй сборник «Никола милостивый. Николины притчи» (М.-Пг., 1918) вышел в издательстве «Колос» и представлял собой небольшую книжку, составленную из ранее опубликованных пяти сказок. Позже в эмиграции был издан сборник «Звенигород окликанный. Николины притчи» (Париж, 1924), повторивший, за исключением первого текста, все сказки о Николе, написанные в России. Особенность книги также заключалась в присоединении второй части, под названием «Жерлица дружинная», состоявшей из текстов Ремизова, сочиненных к картинам Н. К. Рериха. Об этом дополнении З. Гиппиус писала в своей рецензии на сборник: «Следует пожалеть, что „Николины притчи“, как книга, испорчены приложенной к ней „Жерлицей Дружинной“ („к

картинам Рериха“). Не вдаваясь в критику „Жерлицы“, скажу лишь, что, пристегнутая к „Николе“, она есть верх безвкусия. Тут, впрочем, согласны все, не исключая и самого автора, к чести которого надо заметить, что неудачное соединение совершилось по „независящим от него обстоятельствам“»[482].

Поэтика Николиных легенд в ремизовской обработке показалась Ильину столь существенной (особенно в контексте его большой теоретической работы об эстетическом каноне), что он обратил свои замечания непосредственно к писателю. Совсем скоро Ремизов прочитал о своей книге неожиданно резкие слова:

> «…не могу (не] сказать Вам от себя, что Легенды о Николе в Трех Серпах меня огорчили. Это играющее смешивание эпох производит впечатление **иронического отношения к сюжету:** как заведомо и наверное не могло быть такого междуисторического все-смешения — так значит автор и к самим чудесам Николая Угодника относится заведомо несерьезно, с играющей насмешкой. Вот осадок от чтения, и Вы представить себе не можете, дорогой Алексей Михайлович, какая темная, протестующая грусть родится от этого вдруг: как если бы кто-нибудь священному Предмету зачем-то язык показал <…>. Курс мой о „Современной русской литературе“ собирает людей, хотя могли бы ходить и больше. <…> Говорил я о Вас 1½ часа (без перерыва)…»

Содержание ответных разъяснений писателя на эти короткие, но принципиальные критические замечания философа отражает фрагмент текста из записной книжки Ильина, датированного 2 февраля:

> «Ремизов пишет мне, что он избрал „живописный метод“; что он решил „нарядить“ легенды „в современность“; что „военачальников“ он может себе представить только „командирами, комиссарами карательного отряда“ — что это „живая жизнь“: „не усечение мечом“, а „к стенке“»[483].

Накануне, 1 февраля, Ильин отправил Ремизову большое письмо, значительные отрывки которого совпадают с упомянутым конспектом[484]:

«Дорогой Алексей Михайлович!

Пришла такая полоса, что я за все Ваши жизненные и литературные дары, и зная о том, что мы все должны Вас беречь и радовать, — могу отвечать Вам только одними огорчениями.

Что же мне делать?

I. На Ваше последнее письмо: **нет** моего согласия, а почему — тому следуют пункты.

1) Вытерзанные из лекции моей фразы о Вас я сообщил Вам **строго доверительно**. Ни одна мать не согласится показывать всем желающим глаза и нос своего нерожденного еще на свет младенца. Это было духовно и эстетически — противоестественно. Так же испытываю и я.

2) Моя лекция о Ремизове не эксцесс, а начало подведения итогов долгой лабораторной работы. Дело идет о **новом критерии художественности**, след[овательно] о новой эстетике и новой литературной критике. Здесь весит все и каждое слово. Здесь все **очень ответственно**. Без **обоснования** все будет продешевлено и пущено на ветер. Тут весит и **да** и **нет**; нельзя публиковать отрывки из конкретного *да,* по чьему-либо адресу. Опыт о Ремизове должен быть опубликован **целиком**, так же как и другие опыты[485].

3) Питаю органическую неприязнь к эфемерным начинаньицам, лишенным идеи или имеющим „идею“, обратную тому, что необходимо России. Что такое „Слоним“?! Не знаю. Но что такое Осоргин, знаю хорошо: **литературная вошь**.

4) **Литературе** сочувствую. Вы художники можете печататься даже и в Современных Жописках (кажется, я описался! pardon!), но выпускать мои первые критические суждения в отделе **рекламы** — не согласен; да еще у Осоргина.

Нет — пускай „слонят“ без меня. „Да благослови Вас Бог, а я не виноват“.

Поэтому всячески протестую против Вашего, психологически мне столь понятного, замысла.

Что значит „замалчивают“? А **меня** не замалчивают? Разве „Русский колокол“ **все** не замалчивают, в том числе и П. Б. Струве?[486]

„А ты себе своей дорогою ступай“: помолчат (это вроде **лая**) и **сами будут забыты историей**. Ведь эти **писаки** всегда так: **они** воображают, что это они делают **писателей**!.. Разве можно „замолчать“ Ремизова. Его

можно критиковать; и эта критика будет делом **литературы**, а не писачества. Но важнее то, что́ *Ремизов* думает о Зайцеве и Маковском, чем то, что Макайцев и Заковский считают нужным **не** писать о Ремизове.

Вы, дорогой Алексей Михайлович, **должны отвыкнуть ходить „стаями"** — „по-шестовски" (Кукха)[487]; это — литературный „свальный грех", который избаловывает душу. Приучая ее к непрерывному взаимно-уловлению и взамнореагированию не только в период зачатия (conceptio non immaculata[488] или просто: maculata[489]), но и в состоянии беззачатного мысле-пере-броса… Иными словами: не огорчайтесь, дорогой, что „молчат"; верьте в „друга-читателя" и оставайтесь „сами своим высшим судом"…

II. Позвольте еще два слова о „канонах".

Нет, я не ханжа; и вообще; и в частности в области казенно-штампованной агиографии. Бесконечно жалею о том, что мы с Вами видимся мало. „Стаю" я Вам бы не заменил (где уж нам уж…); и „кукху" я бы не развел; а может быть творческую „ахру" (в отличие от разрушительной „ахры"), мы с Вами и развели.

Я имел в виду другое. Верю, что Вы „язык не показывали"; и на сем укоре гипотетически не настаиваю. Я имел в виду следующее.

Есть художественный закон **вероимности**, не мною сочиненный, но мною (но „для себя", а может быть потом и „для других") открытый. Читательское художественное воображение должно иметь возможность **веру яти реченному**; и колебать или подрывать эту веру нельзя. Мало того, и напрягать эту веру, эту доверчивость к даваемым образам, т. е. к их реальности (к тому, что **это так всамделе было**!) — можно только до известной степени.

Напр[имер], рассказать, что три волка съели друг друга — можно только под занавес — это равносильно тому, что захлопнуть крышку фантазии, или коротко говоря „невообразимое да не изображается".

Эта граница может переступаться на разные лады. Вы подходите к этой границе, напр[имер], когда пишете:

„Не отстают за чумичелой в острых хохолках пери и мери, нуды и муды шуты и шутихи ягиные: сцепились куцые ногами и руками, катаются клубком, как гаденыши"[490].

Это — **великолепно**: но уже **на грани** вообразимого

и изобразимго. Это подход к границе — через истончение или улетучение образа; воображение **соглашается** на это, если ведет большой мастер и если ему (воображению) есть **за что** зацепиться („острые хохолки“, „шуты и шутихи“, „куцые“, „руками и ногами“ etc.).

В „Николиных легендах“ Вы **переступаете** эту грань и не через „истончение“ или „улетучение“ образа, а через **смешение — заведомо не уживающихся атрибутов**.

Нельзя рассказывать, — пишет он, — напр[имер], о том, что „Иван Царевич — забеременел, и что у него прекратились месячные“…; нельзя рассказывать о том, что „Марья Царевна сама себя выплюнула и потом сама себя опять проглотила“, — т. е. можно, но это **за** гранью художественности[491]. Так, **не**художественен миф о Зевсе, рожавшем из головы и из прочих частей тела; нехудожественны картины, на коих Бог тащит Еву из Адамова бока; нехудожественен рассказ о святом, „прелюбезно лобызавшем“ свою отрубленную голову.

Все это нарушает законы образного плана в искусстве, подобно картине Пикассо — разложившего на куски лица по различным углам полотна.

В „Николиных притчах“ — Вы нарушаете закон вероимности **совсем по-особому**: заведомым, вопиющим **анахронизмом**. При первом же анахронизме — воображение спотыкается и говорит: „Э-э! Да это он нарочно“ или „ах, это просто выдумка“ — **оно тотчас же перестает верить и больше воображать не хочет**.

Полет Николы на ковре-самолете нарушает тот же закон вероимности, но еще иначе: в легенде о чуде — вероимность обострена с самого начала, доверчивость воображения необходимо беречь по-особому, ибо эта **доверчивость священно-трепетная и религиозная**. Вплести ковер-самолет может простонародье, для которого **религия** и **сказка** сращены в магии: в **магическом мифе** духовный опыт у простонародья недифференцирован, примитивен — там искусство не выделилось из жизни, там собирается только **материал** для художественности, а самое художественное произведение еще надо создать отбором. Там все идет „durcheinander, wie Mäusdreck und Koriander…“[492]

И вот вероимность священно-трепетного, *религиозного* воображения, которое особенно **чутко**, но

зато готово верить в подлинную **окончательно-жизненную реальность** рассказа — нельзя разочаровывать „ковром-самолетом“, т. е. говорить: **религиозное и сказочное** есть одно и то же.

Измерение религиозно-художественное и сказочно-художественное имеют **разные** вероимности; и несоблюдение этой грани — убивает и разочаровывает **всякую** вероимность. А с погасшей вероимностью — кто же может и хочет читать художественное произведение. „Мемуарная“ и „повествовательная“ формы с „точными“ деталями быта стремится подкрепить вероимность в душе читателя; анахронизмы, срывающие бытовую достоверность, а также смешение сказки с легендою — угашают художественную вероимность. Читатель очень остро чувствует, что „эта бывальщина-**не**бывальщина“; что это как бы балагурство о священном (ибо Никола — это **священное**); или еще хуже, что это разочаровывающее трактование священного — и протестует.

Если Вы хотите непременно „нарядить в современность“, то оставьте **совсем** бытовой аксессуар четвертого или девятого века Византии! Никола **может и должен** являться красноармейцам и комсомольцам. Это будет **вероимно**. Он может явиться к машинисту, к летчику, к члену совнаркома. Но сам летать на аэроплане он **не** может, ибо он материализуется в пространстве, где хочет. Можно и „комиссаров“ к „стенке“ (такие случаи **известны**), но напр[имер], газовую бомбу он бросать не должен. Здесь есть художественные законы, преступание коих вредит делу.

Один комсомолец кощунственно с руганью выстрелил Николе в глаз; пуля рикошетом убила его самого в глаз наповал. Это в художественном смысле еще „не сделано“, но как образ-сюжет — вполне вероимно. И т. д. Простите мне эту диссертацию! Когда сто лет думаешь над чем-нибудь, живя и чувствуя, — то не дай Бог колупнуть; так и попрет. Но вот потому и прошу Вас — ничего не печатайте у „слоняющихся Осоргиных“ или у „осоргинских слонят“ из **моего**. Это будет духовно **неверное дело** и я запротестую.

Душевно Вас обнимаю, и надеюсь, что Вы не опалитесь на меня за критику. Пущай будет так: „Ильин лает, а ветер носит“. А если я замечу, что Вы опалились на меня — тогда крышка, только Вы моих „откликов“ и

видели. Каюк! <…>

Ваш И. И.»[493]

«Новый критерий художественности», о котором шла речь в письме, был сформулирован Ильиным в трактате «Основы художества. О совершенном в искусстве» (1937). Согласно этому высшему эстетическому принципу, *художественная материя* (словесные средства, используемые автором) трансформируется в *художественный образ* (внешние и внутренние образы, предоставляемые автором), чтобы в конечном итоге воплотиться в *художественном предмете* (внутреннем авторском замысле, жизненно-духовных откровениях, к которым ведет автор читателя). Концептуальное ядро критики Ильина покоится на знаменитой триаде гегелевской философии (тезис — антитезис — синтез), используемой для схематического описания рождения совершенного искусства (материя — образ — предмет). Рассуждая о природе творческого акта, Ильин сформулировал и критерий *художественного совершенства,* которое достигается при условии, если «зрелый, цельный, точный, необходимый образ» подчинил себе эстетический план произведения, «а точность и необходимость образа определяются содержанием присутствующего в нем и развертывающегося в нем художественного предмета»[494]. Образ, создаваемый писателем не самодовлеющ, он всецело подчинен художественному («эстетическому») предмету: *«Эстетический предмет* и есть то, что поэты и писатели предлагают людям для медитации — в одеянии описывающих слов и под покровом описанных образов. Чем духовно значительнее предмет и чем художественнее его образная и словесная риза, тем более велик художник, тем глубже его искусство, тем выше его место в национальном и мировом пантеоне»[495].

Свое практическое применение «новый критерий художественности» нашел в другом большом произведении Ильина — «О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин — Ремизов — Шмелев» (1939)[496]. В основание книги легли как раз те самые лекции философа о современной литературе начала 1930-х годов, о которых он сообщал Ремизову. Известный своим крайне негативным отношением к художественному опыту модернистов, Ильин сделал исключение только для трех современных писателей: их творчество подвергалось здесь критическому анализу в свете нового «художественного канона». Основное содержание рассуждений философа-критика раскрывается через антитезу, заявленную в самом заглавии — «О тьме и просветлении». Противопоставление

этих двух метафор соотносится с антиномичностью художественного процесса: первоначальная стадия располагается в сфере безобразной материи (тьма), но благодаря творческому акту возникает художественный образ, исполненный божественной истины в своем «предмете» (свет).

В своей «книге художественной критики» Ильин высоко оценил творческое дарование Ремизова, отметив насыщенность эмоционального плана — глубокие переживания, сострадательность, искренность чувств, пронизывающие его повести и романы. Даже знаменитую игру в Обезьянье общество он назвал *художественной* формой, признавая скрытое в ней «зерно серьезного вымысла», суть которого — в восстании «творческого воображения против „нормального мышления“ и прорыв его на свободу». Однако общий вывод философа звучал как обвинение: «Ему (Ремизову. — *Е.О.*) нужно было провозгласить свое *право на художественное юродство;* и вместо того, чтобы сделать это в порядке серьезной статьи или храбро приступить к осуществлению своего юродствующего акта, он выбрал форму все преувеличивающей шутки, *по-юродски* провозглашая свое право на юродство. Впрочем, он, по-видимому, сам испытывал свой бунт не только как *переход к новым образам,* но и как *прорыв в безобразие*»[497].

В сущности именно этот феномен (без-óбразие) был для Ильина одним из важнейших симптомов бездуховности в искусстве, порожденной модернистами. Критик убийственно охарактеризовал поэтику художников первой четверти XX века (причислив к скорбному списку Блока, Андрея Белого, Вяч. Иванова, Маяковского, Шершеневича, Скрябина, Стравинского, Пикассо и др.) как беззаконную и мертворожденную: «Закон их тяготит; к органической связанности их не влечет; к строительству они способны; завершенность им недоступна. Дети хаоса, они тянут к вечному брожению и хаотическому распылению, к распаду, в бездну… <…> И сквозь эту, часто напыщенную и самодовольную, почти всегда притязательную, лжепророческую смуту всплывают там и сям безóбразные обломки безобразных замыслов: какие-то безначальные чудовища, бесстыдные уроды. Неестественные выверты, противоестественные химеры…»[498]

Может быть поэтому Ильин так резко отозвался о стремлении писателя привносить в художественные произведения явления, отражающие самые дремучие, неокультуренные явления народного мифологического сознания. Такой стиль Ильин назвал «художественно-юродивым»: «Трепещущий болью и страхом и склоняющийся перед судьбою, покоряется прежде всего тому

потоку *образов,* который льется из бессознательного. <…> *Автор безволен в своем творческом акте*; он как будто не хочет или не умеет владеть потоком своих ассоциаций и образов; он, по-видимому, освободил себя от строгого, творческого „нет!“; он не творит, а „уносится“; не строит, а тонет»[499]. Особенно, по мнению философа-критика, страдают от этого произведения реалистического характера, которые лишены структурности и художественной воли автора и более похожи на жанр «сновидений».

Ремизовский метод пересказа народных сказаний и легенд о Святом Николае затронул самый нерв рассуждений философа о канонах художественности в искусстве. В книге «О тьме и просветлении» основным объектом критики стал избранный Ремизовым в «Трех серпах» принцип повествования, использующий анахронизмы и сознательно смешивающий *«священное с волшебным,* святое *всемогущество с колдовством* и с *техникой*»[500]. На примерах конкретных текстов Ильин пояснял:

> «Дело в том, что в этих рассказах бытовой и образный материал берется **сразу** из первых веков после Рождества Христова, из средних веков европейской жизни. Из современного эмигрантского быта во Франции и из русской сказки. И это все обрушивается на читателя.
>
> Вот в конце **третьего** века плывет по Черному морю *пароход*, на нем три *православных* купца из **Ростова Великого** и на билетах у них значится „Cabine de luxe 200“. Все это происходит при жизни **еще не прославившегося** Св. Николая, а купцы уже молятся и он их спасает.
>
> Вот Св. Николай летит на аэроплане в Александрию, где **„цик“** передает власть *патриарху,* а патриарх велел архонтам надеть **синее** камло.
>
> Вот Св. Николай летит на **ковре-самолете** и дарит герою рассказа **волшебную** „самогудную скрипку“ и **волшебный кремень** для вызывания трех сказочных „ухорезов“…
>
> Вот мальчик Василий, сын Агрика; он „снес яйцо“; он и его семья „православные“, крестьяне во Франции, **верят в Крокмитэна**; автомобили, электричество; корсары, сарацины, похищают мальчика, эмир кормит его швейцарским шоколадом и делает его „обер-главдотелем“; он молится Св. Николаю, и тот его спасает…»[501]

Нам неизвестно содержание ответных писем Ремизова. По-

видимому, познакомившись с мнением Ильина о «Трех серпах», писатель так и не выдвинул пространных разъяснений своей творческой позиции, и слова, сохранившиеся в записной книжке философа, почти полностью отражают «оправдания», произнесенные автором Николиных легенд. Впрочем, Ремизов никогда и не стремился подвести под собственное творчество концептуальную базу, оставляя толкование литературы на долю критиков. Суть творчества, считал он, — не в критических рефлексиях автора, а в подлинном самовыражении, не требующем дополнительных комментариев. Однажды, в 1915 году, писателю даже довелось выступить на эту тему в печати. Отвечая на анкету «Биржевых ведомостей» о взаимоотношениях автора и критика, он изложил свое мнение, используя простое сравнение: «Когда цыган нахваливает свою лошадь, это само собой понятно. Ведь иначе и не был бы он цыганом, но, когда писатель печатно критикует свои собственное произведение, т. е. разъясняет его другими словами и многословиями, стараясь показать товар лицом, ей Богу, дело он делает не писательское, а цыганское. Любая критика, и самая несуразная, не вызовет и доли того подозрительного чувства, какое оставляет отзыв писателя о своем произведении: критик может сказать о произведении и хорошее, и дурное, но ведь сам-то сочинитель, критикуя печатно свое сочинение, уж обязательно скажет одно только хорошее»[502].

То, что́ Ремизов все же попытался объяснить в ответном письме к Ильину, вероятно, только утвердило последнего и в отношении к «Трем серпам», и в верности установленного им *критерия художественности.* Однако критические замечания философа парадоксальным образом заставляют раздвинуть рамки локального анализа отдельных произведений писателя и обратиться к punctum puncti его художественного наследия, всецело подчиненного особой природе и специфическим законам мифотворчества. Знаменательно, что сам Ильин выделял мифотворчество среди других наиболее ярких и продуктивных характеристик писателя: «Перевоплощение дается Ремизову тем легче и оказывается тем совершеннее, чем больше создаваемые им образы допускают мифическое построение и произвольное насыщение. Ремизов, творящий миф, оказывается иногда более изобразительным и художественно убедительным, чем Ремизов, творящий психологический роман с живыми людьми»[503]. Однако для Ильина эта особенность — не фундаментальное свойство индивидуального сознания, а всего лишь один из литературных приемов, используемых автором. Основная причина разногласий между Ильиным и Ремизовым заключается, на наш взгляд, в том, что критик подошел к мифологическому

сознанию и мифологическому образу с позиций религиозных, логических, научных. На самом деле миф и религиозный канон предполагают различные формы «вероимности»: по справедливому замечанию В. В. Розанова, «в сказку мы верим, в религию верим до знания»[504]. В конечном счете полемический диалог, завязавшийся вокруг книги «Три серпа», продемонстрировал принципиальную несовместимость менталитетов писателя и критика.

Ремизов никогда не создавал произведения рациональным «отбором», что предписывал делать художнику Ильин; используя свой уникальный талант, он воспроизводил принципы народного мифосложения. Его объяснение («решил „нарядить“ легенды „в современность“») напоминает поведение народного сказителя, который устойчивый сказочный мотив постоянно дополняет чем-то от себя, чем-либо, делающим расхожую тему своей, адаптированной к местным условиям, а значит и более понятной. Нивелирование пространственно-временных границ, соединение реалий различных культур, употребление анахронизмов, синкретизм — словом, все, что как раз и является важнейшими отличительными признаками мифомышления, — отмечены Ильиным как антихудожественные тенденции творчества Ремизова, но в легендах из «Трех Серпов» эти особенности не свидетельствуют об изъянах вкуса их автора, а служат дополнительным подтверждением универсальности образа Николы. Примечательно, что на письме Ильина имеется помета Ремизова, оставленная красным карандашом. Подчеркнуты слова, сравнивающие метод Ремизова с тенденциями модернистской живописи: «**Все это** („смешение заведомо не уживающихся атрибутов“. — *Е.О.*) **нарушает законы образного плана в искусстве, подобно картине Пикассо — разложившего на куски липа по различным углам полотна**». Заключенное в данном высказывании противоречие, несомненно, было замечено Ремизовым, поскольку суть смешения или синкретизма заключается, в отличие от примера с картиной Пикассо, не в разложении и разъединении, а в соединении.

Художественная цензура Ильина не пропустила и «вольного» отношения к явлению *чудесного* в тех притчах, где народная вера в волшебство соединена с религиозной верой в Святителя Николая. Действительно, в ремизовских легендах, как и в подлинных народных сказках о Николе, вера религиозная и сказочная не дифференцированы, а претворены в общее понятие «чудесного», о чем свидетельствуют и сохранившиеся авторские инскрипты на издании «Трех серпов», которые с достоверностью не только раскрывают особое, поистине священное чувство

писателя по отношению к Николаю Угоднику, но и объясняют природу созданного им на основе фольклорных и агиографических источников образа: «Немыслимость, невозможность подойти к Богу побудила человека создать легенду о праведном человеке — Николе Чудотворце. Так возник образ Николы Мирликийского в четвертом веке в Византии. И в веках сложились легенды: чудеса при жизни и чудеса по смерти праведного человека. И вышли на Русь сказкой. А в русских веках Никола Угодник и Чудотворец — заместитель Бога на русской земле»[505].

В отличие от житийной традиции, существующей по строгим канонам, народная сказка более раскрепощенно обходится как с самим образом Святого, так и с реалиями жизни. Никола Угодник, не пользующийся понапрасну своим даром чудотворения, — это герой наивной мифологии, которая остерегается прямых проявлений совершенства[506]. Именно такая простота и человечность открылись Ремизову в фольклорных сказаниях о Святом. Свое понимание легендарного героя он запечатлел в надписи на втором томе «Трех серпов», обращенной к жене: «25. 1. 30. Paris. Многое из того, что чувствую, написал я в этих легендах. Я хотел представить человека, изнеможенного жалостью своего сердца и только чудом умудренного избранностью своей и благодатью. Так вышел Николин образ, именно умудренная жалость»[507].

Ремизовский Никола максимально приближен к простому смертному человеку не только в силу оригинальности художественного мышления автора, но и по законам «вероимности» народного сознания. Сказка позволяет «очеловечить» божественного героя, наделить его свойствами простого человека, обнаружить в нем характер и индивидуальность. Николай Угодник становится функционально «волшебным помощником», а не чудотворцем в религиозном смысле этого слова. Легенды Ремизова отражают не только неизменную способность мифологического сознания к адаптации архаического культа к современным условиям, но и потребность в непосредственном переживании чудесного явления Николая Угодника. Именно такие свойства делают миф реальностью, «живой жизнью». Закономерности, раскрывающиеся в самом мифе и в сознании его носителей, в свое время были выражены учителем Ремизова — А. Н. Веселовским: по его наблюдениям, доверие в мифологическом повествовании «вызывают не описания единичных событий», а «синтетические образы действительности»: «миф становится формулой нового, принимая его историческую обстановку и местный колорит»[508]. Так, в

частности, человек Средневековья приближал христианское предание к своим нуждам и представлениям.

Продукты мифологического сознания — апокрифы, легенды или сказки — заряжены своим особым символическим смыслом и потому рассчитаны только на универсальное воздействие. Для мифомышления одним из высших гносеологических критериев является полнота восприятия мира, а не поиск истины (как для научного сознания) и не вера (как для сознания религиозного). Замечание Ильина о нехудожественности рассказа о святом, «прелюбезно лобызавшем» свою отрубленную голову (имеется в виду апокрифический вариант жития Меркурия Смоленского XIII века) со всей очевидностью обнаруживает некорректное толкование критика, рассматривающего мифологический нарратив как произведение религиозного искусства и совсем не принимающего во внимание синкретически универсальный характер мифа. Смешение «религиозного» и «сказочного», по мнению философа, «нарушает закон вероимности», однако для мифологического сознания характерна совсем другая дилемма: оппозиция «сакрального» и «профанного». Или продукты мифологического творчества абсолютно сакральны — и потому вопрос об их «вероимности» вообще не должен ставиться, или они нуждаются в доказательствах и вере — и тогда это, безусловно, важнейший признак особого, профанного восприятия.

Примечательно, что этот несколько неожиданный в контексте письма агиографический сюжет нашел отражение в диалоге двух героев романа Достоевского «Братья Карамазовы», а впоследствии был прокомментирован известным исследователем мифа А. Ф. Лосевым: «…Петр Александрович Миусов рассказывал Ф. П. Карамазову о том, что в одном житии из Четьих-Миней, один мученик, когда отрубили ему голову, встал, поднял свою голову и „любезно ее лобызаше“. Ф. П. Карамазов говорит: „Правда, вы не мне рассказывали; но вы рассказывали в компании, где я находился, четвертого года это было дело. Я потому и упомянул, что рассказом сим смешливым вы потрясли мою веру, Петр Александрович. Вы не знали о сем, не ведали, а я вернулся домой с потрясенной верой и с тех пор все более и более сотрясаюсь. Да, Петр Александрович, вы великого падения были причиной. Это уж не Дедерот-с!“ И когда Миусов говорит: „Мало ли что болтается за обедом… Мы тогда обедали“… то Карамазов резонно отвечает: „Да, вот вы тогда обедали, а я вот веру-то и потерял!“» — «Действительно, — заключал Лосев, — только очень абстрактное представление об анекдоте или вообще о человеческом высказывании может приходить к выводу, что это просто слова и слова. Это — часто кошмарные слова, а действие

их вполне мифично и магично»[509].

Перед тем как привести этот эпизод из «Братьев Карамазовых» в своей «Диалектике мифа» (1930), Лосев вспоминает одно из заседаний Московского Психологического общества: «…во время возражений одного крупного русского философа на доклад другого, тоже известного мыслителя, у первого все время дело не клеилось с галстуком. Возражавший философ все время его как-то мял, загибал, перестегивал, а он все его не слушался и не сидел на месте. Я вспомнил, что этот философ не только провалился со своими возражениями, но что и до сих пор я не могу ему простить его непослушного галстука. От этого галстука философия его значительно поблекла для меня — кажется, навсегда. Теперь мне понятно, что это было подлинно *мифическим* восприятием и возражений философа, и его неудачного галстука»[510]. Этот пример интересен еще и потому, что Н. А. Ильин был одним из активных членов Психологического общества, а в 1921 г. был избран его председателем.

Акцент сделан вовсе не на художественных свойствах самой легенды, а на рецепции феномена мифа: если под мифологическим повествованием подразумевать только внешнюю форму, то многое покажется лишенным логики и смысла. Однако мифологическое сознание *абсолютно* в своем проявлении веры, иначе нарушается единство и неделимость плана содержания и плана выражения, и миф теряет свое значение. Пример Карамазова-отца служит подтверждением сакрального характера мифического восприятия. Человек действительно может лишиться веры в какой-либо «священный предмет» (употребим здесь это выражение в том смысле, как его применяет Ильин), если его сознание сталкивается с иронией и условностью — то есть с тем, что разрушает органическую целостность и универсальность легенды, превращая ее в анекдот. Однако следует иметь в виду и второй план повествования Достоевского: его герой — далеко не наивный ребенок, а человек с весьма извращенным мировосприятием. Потому эпизод этот, кроме демонстрации того, что есть «мифическое восприятие» (как это считает А. Ф. Лосев), в значительной степени призван убедить читателя в отсутствии основ веры у самого Ф. П. Карамазова. Ильин, упрекая Ремизова в том, что тот «убивает и разочаровывает всякую вероимность», почти буквально ставит оппонента в положение Миусова, не замечая, что сам оказывается совсем уж в двусмысленном положении Карамазова.

Подобно мифу, который принципиально лишен авторства, легенды «Трех серпов» лишь отчасти осознаются их автором как результат собственного творчества. Цель художника — побудить

читателя воспринимать их не в качестве продукта индивидуальной творческой фантазии, но как свойство самой реальности. Этот замысел писателя весьма тонко подметила З. Н. Гиппиус:

> «Скажу сразу, что делает Ремизова писателем с „необщим выраженьем“, непохожим на других: это — его умение сливаться с очень реальной и очень таинственной стороной русского духа, к которой мы и подходить не привыкли. Ремизов вовсе не „описывает“ его, он говорит, — когда говорит — как бы изнутри, сам находясь в нем.
>
> Таинственную сторону России даже зовут, пусть неточно, но понятно — „Юродивой Русью“. Что это такое? Если взять широко — это вся жизнь русской народной души, ее сложный рост в истории. Это — неразнимчатая сплетенность язычества, христианства, сказки, порыва к правде; это ее смех и горе, ее хитрость, слабость и сила. Страницы Ремизова, где он сам становится частью этой жизни с ее безмерностью и неуловимой мерой, с ее всегдашним, хотя бы чуть заметным уклоном к „юродству“ (напрасно мы понимаем его только в отрицательном смысле!), эти страницы и драгоценны, их-то и нельзя не любить, если любишь и чуешь Россию. <…>
>
> Не знаю, все ли „притчи“ Ремизовым только взяты, или сочинены иные, но это безразлично: они **единого духа**. Ремизов тут почти не „писатель“, просто один из многих „создателей“ Николиных „сказов“.
>
> Разбойник, вор, лукавый или простодушный обманщик, совершенно так же, как и добрый Иван, „сын купеческий“ — все они, в трудную минуту, готовы позвать: „святой Никола, где бы ты ни был — явись к нам!“ Зовут и верят: будет им понятие и помощь от этого старичка, ведь он и чудотворец — и свой брат, вечный труженик и странник, вечный заступник. <…>
>
> Бесполезное дело — подходить к этой сложной области русской жизни с чисто-эстетической меркой. Тут нужно чутье. Тоже художественное, — но иного порядка; ведь нужно понять глубочайший **реализм** такой „фантастики“. Ремизов в ней — самый настоящий реалист»[511].

Хотя, по мнению Ремизова, сочинитель и не должен реагировать на критику, на замечания Ильина он все же ответил

по-своему, как художник. В начале весны 1931 года в Париже вышла книга «Образ Николая Чудотворца. Алатырь камень русской веры» — исследование, подкрепленное солидной источниковедческой литературой и комментариями, в котором подробно описывался феномен почитания Николая Мирликийского на Руси, особенности «русского» характера Николы, а также приведен широкий обзор агиографии Святого[512]. Писатель рассматривал свой труд как необходимое теоретическое обоснование всех предыдущих сборников легенд и сказок о Святителе. Позже, на подарочном экземпляре историку древнерусской литературы Владимиру Ивановичу Малышеву, он оставил автограф: «Эта книга — введение в легенды о Николе (Николай Мирликийский)»[513].

Мы полагаем, что и послесловие, и комментарии к этой книге можно рассматривать как обобщенный ответ Ильину, поскольку рукопись книги «Образ Николая Чудотворца» готовилась к печати как раз в то время, когда в феврале 1931 г. философ высказывал свои соображения по поводу «московских легенд» о Николе. Судя по авторской помете на личном экземпляре Ремизова, она вышла из типографии 24 марта 1931 года; послесловие же датировано 2 марта, то есть было написано перед самой сдачей издания в тираж: от второго письма Ильина этот текст отделяет ровно месяц.

В тексте послесловия имеется развернутое объяснение, каким образом возникший на иностранной почве миф о Николае Мирликийском обратился в «московские любимые легенды». Ремизов описывает процесс трансформации византийских житий Николы в русскою легенду как естественный и органичный процесс: «На Руси были распространены все жития Николы: „Иное“, Метафраста и сирийское, неизвестное на западе, „Николай-странник“. В России обращались все чудеса, как совершенные при жизни, так и по смерти, вошедшие в греческие собрания и затем переработанные по-латыни, и три возникших на Западе: о воскрешении зарезанных детей, о трех сосудах и обманутом еврее. Чудеса пересказывались на московский лад, как свои московские легенды»[514].

Безграничность Святого Образа Николы наглядно демонстрируют полотна живописцев: «За пять веков с IV в. по XIII из житий, чудес, слов и величаний отпечатлелся образ Николая-чудотворца, украшенный всей чудесностью, какая разлита была в горчайший век в Византии. Взята была вся духовная сила от подвижников и чудотворцев современных и бывших <…>. И художники по верному чутью, не прибегая ни к какой истории и археологии, а в обстановке своего времени под своим небом и на

своей земле живописно сохранили образ чудотворца для всех времен и народов: Фра Анжелико, Франческо Песелино, Джентиле-да-Фабиано, Пахер, Жан Фукэ, Жан Бурдишош, Жерар Давид, Дюрер, Моретто-да-Брешио, Отто Ван-Веен, Ян Стеен, Кранах Старший, Корнелий Шут, Симон Вуэ, Репин. А беспризорная человеческая доля и неверная вера, и молитва овеяли чудотворный архангелов образ невечерним светом»[515].

Пользуясь обширной библиографией, Ремизов показывает, что архиепископ Николай Мирликийский в подлинном смысле герой мифологический, и в этом заключается его основная особенность: «От VIII в. изображение Николая-чудотворца. Вот и все. И только сказки и сказочные чудеса. И чтобы принять их не за „сплетение басен“, а как действительно живое и действующее — ведь сказки и есть символы животворящего духа! — надо или родиться с детским зрением и слухом, еще не оторвавшимся от духовного мира, или периодически, как диета, беспокойным испытывающим „оводом“ (Сократ) омолаживать свое трезвое — свое гордое. А как часто просто одряхлевшее „разумное“ мышление. Бесспорный и в себе не сомневающийся „ум“ (Гоголь), чтобы „вдруг проснуться к самому себе“ (Плотин)»[516].

В подтверждение тому, что культ Николы в России не имеет временных и даже идеологических границ, в комментариях к книге «Образ Николая Чудотворца» Ремизов приводит образец новейшей мифологии, предваряя его словами: «А вот до чего крепок и жив образ Николы — единственный исконный русской веры: Темною ночкою по русскому полю / Бродит Ильич с чудотворцем-Миколою. / Шел Владимир сын Ильин в простой сермяге, / От подков каленых тихий перезвон, / Отдавали сосны с елями ему поклон. / Володимир, сын Ильин, тяжелый заступ брал, / Волю вольную в земле искал… / Я. Шведов, Разлив. М. 1925»[517]. Думается, что этот мифологический пример мог бы немало возмутить И. А. Ильина. Однако абсурдность стихотворения позволяет не только иронически опровергнуть сформулированный философом принцип — «невообразимое да не изображается», — но и задуматься на тему целей творчества.

И, наконец приведем два последних абзаца, завершающих раздел комментариев, которые, собственно, и содержат принципиальный ответ Ремизова Ильину: «О Николае-Чудотворце исторических материалов нет, есть только легенды. И надо было „воссоздать“ эти легенды, из которых выступил бы живой образ, самый человеческий из человеческих — Никола. Легенды собраны в моей книге „Три серпа“ Изд. Таир, Париж, 1930[518]; сказки в моей книге „Звенигород окликанный“, Изд. Атлас, Париж, 1924 г. То, что пишется, пишется не для кого и для чего, а только для

самого того, *что* пишется. И если результат работы хоть в какой мере приближается к замыслу, задача исполнена. А понятно это или непонятно, к делу не относится, потому что, как нет одного понимания, так нет одной оценки — на всех не угодишь. 2. III. 1931. Paris»[519].

Возникшие противоречия стали примером не столько узкопрофессиональных дискуссий между критиком и художником, сколько свидетельством изменения культурного горизонта — в пору, когда в пределах богословского поля деятельности наиболее остро обозначился вопрос о противостоянии религиозных канонов надвигающемуся модернизму. В полемическом диалоге философа и художника, выходящем далеко за рамки анализа отдельных литературных произведений, мы различаемы прямо противоположные системы мировоззренческих координат: с одной стороны, воззрения религиозного философа, подходившего к искусству XX века с каноническими требованиями; с другой — творчество художника, который хотя и не стремился открыто манифестировать творческие принципы, всегда шел в литературе своим собственным путем.

Глава V. СНОТВОРЧЕСТВО

Сон и реальность

В основе мировоззрения А. М. Ремизова, формировавшегося в русле символистской эстетики, лежало признание высшей ценности искусства. Неслучайно, писатель считал, что особая семантическая связь существует между искусством и сновидением, и, более того, «искусство как сновидение глубже сознания»[520]. Запечатленное памятью сновидение отождествлялось им с текстом-источником. Прием литературной обработки сна, который Ремизов активно использовал, обращаясь к фольклорному или мифологическому материалу, был сродни литературному пересказу: «Сказка и сон — брат и сестра. Сказка — литературная форма, а сон может быть литературной формы. Происхождение некоторых сказок и легенд — сон»[521]. Сновидение как индивидуальное бессознательное творчество и фольклор как коллективное мифотворчество подчинялись в ремизовской аксиологической системе беспредельно созидающей воле и необузданной фантазии.

Начальным опытом игрового остранения действительности, которое позволяло осмысливать тончайшую сейсмологию внутренних, душевных состояний, стал для Ремизова жанр «видения» (близкий таким литературным произведениям первой четверти XIX столетия, как «арзамасские» «Видение в какой-то ограде» Д. Н. Блудова или «Речь Николая Ивановича Тургенева по случаю отъезда Дмитрия Васильевича Дашкова»[522]). В обратной перспективе ремизовского творчества вологодские «Некрологи»[523] явили собой одну из начальных попыток оформления оригинального жанра литературного сна. «Некрологи», которые впоследствии сам автор называл своими «первыми литературными без-образиями»[524], дополняют список его ранних лирических произведений, написанных в экзальтированной манере и в форме ритмизованной прозы. В «Иверне» зрелый Ремизов мастерски преобразит эти тексты, отказываясь от поэтической строки, несколькими штрихами придавая повествованию внятность и образность.

Опубликованные в 1908 году первые литературные сны Ремизова сразу же вызвали немало критических замечаний — как по поводу самого жанра, так и относительно корректности упоминания реальных лиц в фантастическом контексте. Писателю даже пришлось выступить в защиту собственного снотворчества (в письме к Я. М. Цвибаку от 30 мая 1926 года): «Гонение на употребление знакомых мне совершенно непонятно. Вы только подумайте! Д. С. Мережковский с начала революции, (вот уже 10

лет на носу, как Тутанкомоном упражняется, М. А. Алданов на князьях и графах собаку съел, треплет всяких зубовых и в ус не дует, и ничего, пропускают! А мне — нельзя помянуть С. П. Познера! А чем он виноват, что он не „фараон“ и не „граф“ и никакая придворная птица. Тоже и во снах: фамилии не случайны! М. П. Миронов снится к дождю, Н. А. Теффи к ясной погоде и т. д.»[525]. Ремизов был убежден, что сон является такой же данностью, как и реальная жизнь, и поэтому его содержание не может быть изменено или проигнорировано. Только спустя полтора десятка лет значимость «плавного перехода от мира снов к миру „реальности“», характерного «для мифического мышления», утвердится в опыте западноевропейской философии: «…и в чисто практическом смысле, и в установке на реальность, которую человек принимает не просто в представлении, но в действии и деятельности, определенные сны получают ту же силу, значение и „истину“, как и события, переживаемые наяву»[526].

Художественное мастерство позволило А. М. Ремизову создать литературные обработки снов, сохранявшие неуловимые, ускользающие события «зазеркального» бытия. Их подлинность тесно переплетается с абсурдом. Эта обратная связь фантастического и настоящего выстраивается благодаря художественному мастерству писателя и его желанию зафиксировать достоверные события иного мира. Интересно оценить эту грань, сравнив ранние «опыты» в области литературной «гипнологии»[527]: публикацию первого цикла «Под кровом ночи» во «Всемирном вестнике» за 1908 год и опубликованные несколькими месяцами позже одноименные циклы в журналах «Золотое Руно» и «Весна». Первые еще не лишены осмысленного философствования, художественного описания и рационального смысла, в отличие от последующих, как будто очищенных от навязанных интерпретаций дневного сознания. Следует отметить, что писатель скептически относился к рационалистическому толкованию сновидений, принятому в психоанализе, хотя и признавал заслуги З. Фрейда в утверждении сна «как факта человеческой жизни»[528].

Помимо вербальной фиксации «ночных приключений» Ремизов применял особый и, может быть, наиболее адекватный способ сохранения снов в спонтанном рисунке. Графические дневники (альбомы) писателя, которые он вел на протяжении многих лет, соединяли в себе повествование и изображение. Рисунок позволял не просто передать панорамность и полихроничность сновидения, но наглядно показывал дискретность двух миров, каждый из которых весьма относителен

с точки зрения другого. Подобно тому как иконостас у П. А. Флоренского являл собой «границу между миром видимым и миром невидимым»[529], ремизовский «сновиденный» рисунок демонстрировал экзистенциальный смысл сновидения в одновременном противополагании и объединении несоединимых начал — сна и яви.

Содержательной стороной ремизовских снов оказывалась и сама историческая реальность, которая воспринималась писателем аналогом сновидения. Уже само возможное разнообразие восприятия истории сближало ее с мифом, который по своей природе мог наполняться различными смыслами. По тем же причинам сновидение оказывалось тождественным истории и мифу[530]. Сон, пронизанный реалиями объективной жизни, отождествлялся с мифологизированной действительностью в ее прошлом, настоящем и даже будущем. В цепочке семантически близких понятий *сон — миф — история* главную роль Ремизов отводил мифу, который, как и сон, по своей природе был алогичен и существовал вне закона причинности. Книга «Взвихренная Русь» (1927) стала единственной в своем роде мифологизированной «хроникой» революционных лет. В ее основу был положен дневник писателя 1917–1918 годов, содержавший подлинные записи снов. В сущности, это была художественная фиксация той стихийно образовавшейся «пограничной» реальности, где слившиеся воедино сон и действительность соревновались в своей абсурдности[531]. Примечательно, что ремизовское изображение революционной действительности в поэтике сновидения возникло параллельно концепции психоаналитика Н. Е. Осипова, прочитавшего в Праге за год до выхода в свет «Взвихренной Руси» доклад «Революция и сон» (1926). Опираясь на теорию Фрейда о вытесненных желаниях, он объяснял стихийное развитие известных революционных событий «классовым нарциссическим самоутверждением», подобным тому, какое человек реализует в своем бессознательном: «Задумываясь над этим, я вижу ряд картин: адвокат стоит во главе многомиллионной армии. Адвокат и главнокомандующий в одном лице!.. Типичный швейцар в качестве контролера медицинского управления. Под его надзором работают опытные врачи!.. Подобных примеров можно привести великое множество. Казалось бы, что такие картины можно видеть только во сне!»[532]

После того, как в 1954 году в Париже вышла книга «Мартын Задека. Сонник», содержавшая развернутую концепцию снотворчества, специфические особенности ремизовского жанра стали находить объяснение в близких контактах писателя с

сюрреалистами, во внешнем совпадении его творческих методов и приемов и установок этого движения, во влиянии, которое русский писатель испытал, оказавшийся волею судьбы в пространстве французской авангардистской культуры[533]. Сюрреалисты действительно высоко оценили его достижения в области интерпретации бессознательного и, очевидно, были не против того, чтобы его имя числилось в участниках движения. Устанавливая принципы нового направления в «Манифесте сюрреализма» 1924 года, А. Бретон не стеснял себя временными или же идеологическими границами, смело причисляя к провозвестникам сюрреализма Д. Свифта, Ф. Шатобриана и А. Рембо. Свифт объявлялся сюрреалистом «в язвительности», Шатобриан — «в экзотике», а Рембо — во всей его жизненной практике. Уже в этом программном документе сюрреалистического движения был зафиксирован интерес к сновидениям как к уникальному источнику творчества, проявляющемуся вне контроля со стороны разума и вне каких бы то ни было эстетических или же нравственных установок.

Алогизм сновидений был для Ремизова неприкосновенен; он не подлежал прямому сопоставлению с событийным потоком жизни, потому что «события сна всегда ярче и резче, а чувства глубже»[534]. Сюрреалисты, признавая за сновидением выражение особой реальности человеческого существования, свободной от власти сознания, видели в Ремизове своего союзника. Некоторые положения «Манифеста сюрреализма» и ремизовские рассуждения о природе снов имеют почти текстуальные совпадения. Например, мысль о непрерывном движении сновидений, которые лишь вынужденно прерываются дневным сознанием, у Ремизова высказана в очерке «Сонник» (1926): «Сны как бы прерываются бодрствованием, а на самом деле, проникая бодрствование, непрерывны — нигде не начинаются и не имеют конца или: уходят в глубь веков к первородному, к самой пуповине бытия — так по Эвклидовой мерке, и в безвременье — по счету сонной многомерности»[535]. Бретон в своем «Манифесте» выдвигает похожее предположение: «Судя по всему, сон, в границах, в которых он протекает (считается, что протекает), обладает непрерывностью и несет следы внутренней упорядоченности. Одна только память присваивать себе право делать в нем купюры, не считаясь с переходами и превращая единый *сон* в совокупность отдельных сновидений»[536].

В середине 1920-х годов французский читатель получил возможность познакомиться с оригинальным литературным дарованием Ремизова. Переводы текстов, описывавших, по собственному выражению автора, «подлинные ночные

приключения», впервые были опубликованы в «La Revue française politique et littéraire» (1925. 15 марта, № 50). В 1926 году литературные сны увидели свет в парижском «Les Chroniques du Jour» (15 мая, № 3), а в 1927 году — в марсельском журнале «Cahiers du Sud». Речь идет о «снах» из циклов «Бедовая доля» и «С очей на очи»: «Черт и слезы» («Le diable et les larmes»), «Лев» («Le lion»), «Не кусайся» («Le vainqueur»), «От тигра до крючка» («Le tigre de Véreia»), «Обезьяны» («Les Singes»), «Ведьма» («La Sorcière»), «Dame de Noël», «Татарин» («Le Tatare»), «Двойник» («Le sosie»), «Светлый и девочка в лохмотьях» («Le lumineux et la petite fille en guenilles», «Гуси да лебеди» («Les oies et les cygnes»), «Волк съел» («Le loup a dévoré»), «Не могу уйти» («Je ne puis m'en aller»), «Двери» («La porte»), «Белый голубь» («Le pigeon blanc»). Первоначально они публиковались в сборнике «Рассказы» (СПб., 1910), третьем томе Сочинений писателя (СПб.: Шиповник, [1911]), в сборнике «Подорожие» (СПб., 1913). В 1933 году по-французски вышла книга «Тургенев-сновидец», в значительной степени развивавшая ремизовскую «гипнологию»[537]. Бессознательное, так интересовавшее сюрреалистов, преломлялось у Ремизова и в эротической теме. Не случайно переводчиком его «Повести о бесноватой Соломонии» — книги, изданной в Париже в 1936 году, стал сочувствующий сюрреализму писатель Ж. Лели[538]. В 1930 годы Ремизов тесно общался с ведущими представителями сюрреалистического движения, о чем, в частности, свидетельствуют письма А. Бретона, Ф. Супо, Ж. Полана, Р. Домапя, Р. Шара, сохранившиеся в его архиве.

В марте 1938 года в Париже под обложкой журнала «Cahiers G. L. M. G.L.M.» (№ 7) увидел свет сборник «Траектория сна». В основание концептуального для сюрреалистов издания, открывавшегося программной статьей А. Бегена «Сон и мечта», была положена задача представить сновидение как «другую» реальность, питающую творческий гений представителей различных сфер гуманитарной деятельности. Первый раздел объединял сочинения Парацельса — знаменитого уроженца Швейцарии, врача и естествоиспытателя, «Текст» немецкого ученого и прозаика Г. К. Лихтенберга, снискавшего славу «немецкого Свифта» и, по характеристике Бретона, одного из первых, кто приблизился «к подлинному пониманию смысла сновидческой деятельности». Сюда же вошли произведения одного из представителей «бури и натиска», писателя, поэта и проповедника К.-Ф. Морица; трактат живописца А. Дюрера «Пейзаж сна» в переводе М. Эрнста, сопровождавшийся публикацией одноименной гравюры. Мысль Возрождения

представлял фрагмент из 37-й главы жизнеописания Дж. Кардано — итальянского математика и философа-мистика. В ряду предшественников сюрреализма нашел свое место и А. С. Пушкин: великий русский поэт именовался в оглавлении сборника эмблематично, без инициалов, — «Poushkine». Следом был напечатан рассказ «Сон» К. Форнере, а завершал раздел писатель Лука, произведение которого «Ночь вольного стрелка» публиковалось в передаче мастера автоматического письма бельгийского поэта Л. Сюотнера. Второй раздел открывал читателю целую вереницу представителей современного искусства, вставших под знамена сюрреализма. Первым из них был сам А. Бретон со статьей о роли галлюцинаций и возникновении живых картин в творческом процессе. Далее следовали эссе М. Лейриса «Сны», сочинение философа Ф. Алкье «Сон и предзнаменование», работы ближайших соратников Бретона — Б. Пере, П. Мабиля, П. Элюара и других литераторов. Публикации двух разделов сборника сопровождались графическим осмыслением темы сновидений в творчестве художников, принадлежавших к сюрреалистической группе: Д. де Кирико, И. Танги, А. Массона, М. Эрнста, Ж. Бретон, Р. Магрита, М. Рея, В. Паалена, С. Дали, О. Домингеза и других.

Примечательно, что в «Траектории сна» были опубликованы не оригинальные сочинения великого русского поэта, а ремизовское эссе «Шесть снов» (в оглавлении так и указывалось: Пушкин *в представлении* А. Ремизова). Впоследствии в книге «Огонь вещей: Сны и предсонье» (1954) Ремизов подробно расскажет о даре русского классика создавать особую, не уступающую яви, «всегда трепетную» и не «безответную» реальность сна. Здесь же он предлагал всего лишь ключ к пушкинскому приему, при помощи которого великий художник изображал «реальность» сновидения. В частности, сон Григория (трагедия «Борис Годунов») был представлен «с двумя сонными пробуждениями или сон в два погружения» и проиллюстрирован «перевернутым» рисунком: герой «по крутой лестнице взбирается на башню, с башни — Москва что муравейник, на площади народ указывает на него со смехом — „и стыдно мне и страшно становилось, и, падая стремглав, я пробуждался“. <…> подъем-падение-подъем»[539].

В пушкинском описании видения Марьи (повесть «Метель») Ремизов обнаруживал принцип бездонного падения из одного ужасающего своей реальностью сна в следующий, еще более пронзительный, вещий, «четырехглубный звучащий» сон: «„То казалось ей, что в самую минуту, когда она садилась в сани, чтобы ехать венчаться, отец ее останавливал ее, с мучительной

быстротой тащил ее по снегу и бросал в темное, бездонное подземелье… и она летела стремглав с неизъяснимым замиранием сердца… То видела она Владимира, лежит на траве, бледный, окровавленный. Он, умирая, молил ее пронзительным голосом поспешить с ним обвенчаться“. Видела она это окровавленное и пронзительное, очутившись на дне „бездонного подземелья“, куда сбросил ее отец»[540]. Обнаруживая схему пушкинского сновиденного нарратива, Ремизов дополнял ее графическим изображением[541]. Невербальными средствами он передавал собственное видение многомерной реальности, раскрывавшейся ему при чтении классических произведений. Если в тексте эссе, через обширные цитаты и пересказ, писатель демонстрировал метод Пушкина, снабжая его лишь краткими комментариями, то в своих рисунках он фиксировал фантастические образы в их первоистоках, что формально уподобляло его метод сюрреалистическим экспериментам в области автоматического письма и живописи.

В этой связи особенное значение приобретает последняя страница сборника «Траектория сна», на которой воспроизводилось письмо З. Фрейда, адресованное А. Бретону. Знаменитый ученый сообщал в нем, что отказывается принимать участие в коллективном проекте, суть которого состояла в публикации текстов, фиксировавших сновидения в их подлинном, не подвергнутом анализу виде. Как врач-психоаналитик, Фрейд придерживался свою прямо противоположной позиции, утверждая, что коллекция снов без подключения ассоциаций, знания обстоятельств сновидений, то есть без выяснения внутренних причин, не имеет никакого смысла для него лично и вряд ли может быть полезна кому-либо вообще[542]. По мнению А. Воннера, смысл письма был в первую очередь реакцией на ремизовскую концепцию сновидений[543]. Однако, как считает американский исследователь, опубликованное без перевода письмо, да к тому же еще факсимиле, так и осталось загадкой для французского читателя, не пожелавшего вникать в трудности чужого почерка и языка.

Свидетельством тесного взаимодействия Ремизова с сюрреалистами служит и такой достаточно неортодоксальный «документальный источник», как сочиненный писателем (очевидно, тогда же в 1938 году) литературный сон со странным заглавием: «Подкоп и затычка». Парадоксальность этого глубоко продуманного текста основывается на реальности, его фантастические образы оказываются аллюзиями на действительные события, а весь сон в целом является своего рода проекцией сложившихся отношений автора с А. Бретоном.

«„Голова хвоста не ждет!“ — начинает свой рассказ Ремизов, — но бывает и обратное: хвост улепетывает, а голова болтается.

Подхожу к театральной кассе, нагнулся к кассиру — билеты разложены рядами по ценам — а как выдавать, кассир ставит глазом печать. И я получил припечатанный и иду с глазом, и что же оказывается: глаз провел меня не в зрительную залу, а в картинную лавку.

Андрэ Бретон показывает картины. Я к нему о Мексике, о мексиканских жилетах.

„Я как Улис, сказал Бретон, все забыл под песни сирен“. И подает мне камень: „Из подкопов, краеугольный“.

Я зажал в руке камень и поднялся на воздух, облетел все подкопы и спустился на землю.

Что это, не могу понять: монастырь или тюрьма! Одиночные камеры-кельи, тяжелые чугунные двери, но есть и светлые комнаты с окном — „семейные“. А на самом верху „Комитет ручательства“, и выдают спички без очереди. Спички мне всегда нужны, я курю. Но подняться в Комитет я не решился: начальник, любитель домашних спектаклей, человек словоохотливый чрезвычайно, так что в словах его больше слов, чем мыслей, но даже и по крайней надобности к нему не осмеливаются входить с просьбами, а кроме того, в его кабинете шныряют летучие мыши, его охрана.

Время раннее, поставил я себе чайник.

„Вот, думаю, никогда бы не согласился в такой час кого-нибудь чаем поить“.

И как на грех стук в дверь.

Бретон с ружьем и мексиканской косой ломится в дверь. Но я его не пустил: „Еще рано чай пить“.

Но это оказался не Бретон, а Пришвин: он уселся перед дверью на свою мексиканскую косу, подперся дулом.

„В России, сказал он, много происходило и происходит такого, чего не было и не будет никогда на свете“. И принялся дубасить в дверь»[544].

Литературное оформление «сна» будто намеренно подстроено под определенные творческие каноны, разработанные сюрреалистами. Название сна может быть проиллюстрировано одним из принципов сюрреалистической поэтики, выражающимся

в полной неадекватности названия и изображения (содержания): если «подкоп» еще как-то мотивируется в тексте, то отсутствующее в нем слово «затычка» окончательно затемняет смысл заголовка.

Русская солдатская пословица («голова хвоста не ждет!») выступает как тематический зачин, который позволяет мгновенно подключить голос сновидца с антитезисом: «но бывает и обратное…» Обусловленный именем Бретона сюрреалистический код рассказа напоминает о том, что к устойчивым идиоматическим выражениям сюрреалисты относились как к своего рода матрицам. Выпуская в 1925 году книжку «152 пословицы на потребу дня», Элюар и Пере поставили перед собой задачу по-новому осмыслить привычные фразеологизмы. Схожей позиции придерживался и Ж. Полан, по мнению которого «любая поговорка могла <…> стать своего рода <…> шаблоном, способным дать на выходе сотни репродукций, требующих лишь незначительной правки»[545]. С другой стороны, идиома, открывающая литературный сон Ремизова, выполняет роль так называемой «фразы полусна» (выражение Бретона), то есть такой реплики, которая западает в сознание на границе сна и яви и становится импульсом для возникновения множества бесконтрольных сюрреалистических образов.

Сюжетные и образные линии сна «Подкоп и затычка» проецируются как на общую картину развития сюрреализма конца 1930 годов, так и на историю взаимоотношений русского писателя с ведущими представителями этого литературно-художественного направления. В 1938 году сюрреалистическое движение потряс скандальный случай, который, на первый взгляд, мог быть причислен к разряду бытовых: художник В. Браунер в драке со одним из собратьев по цеху О. Домингезом лишился глаза. Однако это выглядело свершением творческого предсказания: еще в 1931 году Браунеру вздумалось написать «Автопортрет с вырванным глазом», исполненный в реалистической манере. Проштампованный глазом билет из ремизовского сна со всей очевидностью ассоциируется со злосчастным Браунером, тем более что билет этот направляет сновидца не в театр, а в «картинную лавку».

Присутствие Бретона, «показывающего», то есть представляющего и комментирующего картины, прямо отсылает к знаменитой международной выставке сюрреалистов, организованной Бретоном и Элюаром, которая открылась 17 января 1938 года в галерее Изящных искусств на бульваре Сен-Оноре, 140. В прессе выставка произвела скандальный резонанс своими эпатирующими инсталляциями, световыми и звуковыми

эффектами, первыми в истории искусства перформансами. На эту выставку, собравшую полотна и инсталляции более 70 художников, Ремизов получил личное приглашение от Андре Бретона. Мэтр сюрреализма на бланке картинной галереи «Градива» написал: «Просьба пропустить господина Ремизова от имени Андре Бретона»[546]. Символическим является здесь уже само название галереи — «Градива», которое, несомненно, восходит к роману В. Йенсена, вдохновившему З. Фрейда на первое обширное исследование сна в произведениях искусства[547].

В 1938 году еще одним важным событием для сюрреалистического движения стало путешествие Бретона в Мексику специально для встречи со Львом Троцким. В результате переговоров была создана Международная федерация независимого революционного искусства (Federation internationale de l'art révolutionnaire indépendent), а также подготовлен манифест «За революционное независимое искусство»[548]. Из содержания сна следует, что Ремизов был в курсе поездки лидера французских сюрреалистов к опальному коммунисту. Революционаризм определяется здесь словами-кодами: «краеугольный камень», «тюрьма» и «подкопы». «Краеугольный камень» — излюбленный троп большевистского дискурса, в особенности характерный для сочинений Ленина, который и для Троцкого, и для Бретона (осудившего режим Сталина), оставался единственным и подлинным выразителем левой идеи.

Сон подсознательно обращен к реальному проекту «Федерации революционного искусства» и одновременно восходит к индивидуальной системе образов и символов, значимой для русского писателя. Вопреки закону притяжения, сновидец, зажав в руке некий «краеугольный камень», поднимается «на воздух», словно для того, чтобы оценить идеи Бретона и Троцкого с высоты своего личного опыта. Еще в корпусе текстов, связанном с «Обезьяньей Великой и Вольной Палатой», в частности в «Донесении обезьяньего посла обезьяньему вельможе» (1919–1920 гг.), Ремизов соединил принцип анархии с личной свободой: «…у нас, в обезьяньем царстве, свободно выраженная анархия, но она подчинена строгим правилам и выработанным формам, которым каждый подчиняется совершенно свободно»[549].

В проекте переустройства мира, написанном Бретоном и Троцким в 1938 году, для представителей материальных производительных сил, с одной стороны, и для представителей интеллектуального сферы — с другой, предусматривались совершенно различные свободы. Если трудящихся ожидало

установление «социалистического строя централизованного типа», то интеллектуалам был обещан *«анархистский* режим личной свободы» с лозунгом: «никакой власти, никаких ограничений, ни малейшей тени принуждения!»[550] Кошмарное видение общества, основанного на разного рода запретах и ограничениях свободы, буквально указывает на то, что в действительности разделение на «одиночные камеры-кельи» и «семейные», «светлые… комнаты с окном» — это не что иное, как военно-коммунистическая структура «централизованного типа».

«Комитет ручательства», который выдает спички без очереди, может показаться всего лишь нонсенсом, рожденным сонным сознанием. Однако и в данном случае Ремизов вполне намеренно объективирует собственное прошлое — опыт человека, прошедшего через Октябрьскую катастрофу и не понаслышке знающего о самых фантастических Комитетах, возникавших наяву во «взвихрённой» 1917 годом России. Образ заведующего «Комитетом ручательства», человека словоохотливого и «любителя домашних спектаклей», прямо указывает на Льва Троцкого — популярного революционного оратора, одного из наиболее жестоких военачальников гражданской войны. И сама эта фигура, и охраняющие ее летучие мыши вполне вписываются в представление о вождях русской революции как представителях сатанинского царства.

Возникающая контрапунктом тема чаепития вызывает ассоциации с философией героя «Записок из подполья»: «Мне надо спокойствия. <…> Свету провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить». Рассуждения сновидца, «вот, думаю, никогда бы не согласился в такой час кого-нибудь чаем поить» определенно продиктованы желанием дистанцироваться от коммунистических инициатив Бретона в своем праве свободного человека оставаться самим собой.

Неожиданное превращение Бретона в Пришвина объясняет второе слово в названии сна — «затычка». По Далю, «затычка» — это ироническое обозначение человека, замещающего другого. Фигура старинного друга естественным образом соотносится с воспоминаниями о родине, чья реальность уподобляется фантасмагорическому сновидению: «в России… много происходило и происходит такого, чего не было и не будет никогда на свете». Отметим, что в мае 1938 года Ремизов опубликовал в газете «Последние новости» свой очерк, посвященный Пришвину, связав с его именем живой образ России[551]. Ассоциативная логика сна подводит сновидца к мрачной аналогии между увлечениями Бретона и Россией, уже

осуществившей небывалые, поистине «сюрреалистические» преобразования.

Развертывание сна объясняет метаморфозу хвоста, покорно следующего за головой, в хвост, улепетывающий от болтающейся головы. В системе мифосимволических представлений русского писателя «хвост» ассоциировался со свободным человеком, отрицающим любую внешнюю регламентацию. Находясь внутри французской культурной ситуации, Ремизов, несмотря на свой (к 1938 году — уже двадцатилетний) опыт творческого преобразования бессознательного, мог воображать себя только ведомым, то есть «хвостом» по отношению к «голове» — сюрреализму. Именно на такой уровень творческого общения указывает и участие Ремизова в сборнике «Траектория сна». Но если «голова» вдохновлялась мыслями, так навязчиво воспроизводившими хорошо известную реальность, то что же оставалось делать «хвосту», как не «улепетывать»?[552]

Оригинальную «теорию сновидений» Ремизов сформулировал только к концу жизни — в книгах «Мартын Задека» и «Огонь вещей». «Мартын Задека» — произведение, созданное из реальных сновидений, которыми наполнены дневники, специальные тетради для записей, а также рисованные альбомы (сюда, кстати, был включен и сон «Подкоп и затычка»). В «Мартыне Задеке» он вспоминает среди тех, кого видел во сне, и своих французских знакомых: «Из парижан мне снились Андре Бретон, Рене Шар, сюрреалисты, и Жильбер Лели, переводил мою „Соломонию“, автор „Маркиз де Сад“, Жан Полян, „Тарбские цветы“ и Брис Парэн, галлимардийский философ и исследователь о жидовствующих: „Аристотелевы врата“ и „Логика Маймонида“…»[553] Здесь же возникает и главная тема его зрелых лет: «„Творчество как сновидение“. А и в самом деле, откуда приходит мысль, вдруг возникает образ?»

Заключенный в кавычки тезис со всей очевидностью содержит отголоски внутренней полемики Ремизова с сюрреалистами, о чем свидетельствует, в частности, и дневниковая запись от 29 июня 1949 года: «Как создаются литературные произведения? / Первое, запись — полная воля и простор слову, только б *удержать образ и высказать мысль* (курсив мой. — *Е.О.*). Но запись еще не работа. Работа начинается по написанному как попало. В работе глаз и слух, и от них идет строй (архитектура). / Автоматическое письмо не произведение; произведение выделывается — выковывается. / Запись — силуэт или только скрепленные знаками строчки, надо разрубить, встряхнуть, перевести на живую речь — выговаривая слова всем голосом и заменяя книжное разговорным. / Иначе — бесцветные фразы, не

светящиеся слова и коротыка — мысль. / „Важно, говорят, сохранить мысль“. Но пишется, ведь, не мыслями, а словами. И чем глубже мысль, тем ответственнее слово — форма. <…> Но только живая форма не трафарет может выразить мысль»[554].

Несмотря на внешнюю схожесть ремизовской теории и «практики» сновидений и отдельных тезисов «Манифеста сюрреализма» (1924) — в частности, техники автоматического письма, казалось бы, близкой к ремизовским записям или зарисовкам сновидений, — в позициях русского писателя и французских авангардистов больше расхождений, нежели совпадений. Желание извлечь новые, ошеломляющие образы посредством творческой коммуникации привело к возникновению литературного, художественного, общественного движения, вскоре названного «сюрреализмом». Начало ему положила книга «Магнитные поля» (1919), собранная из прозаических фрагментов Ф. Супо и А. Бретона, которая возникла благодаря спонтанному соединению двух творческих импульсов: буквально передавая из рук в руки перо, движимые новаторским порывом литераторы создали первые тексты так называемого «автоматического письма». Цель этих творческих экспериментов состояла в достижении самопроизвольного творчества, возникающего вне сознания. Сосредоточенность художника на самом себе, спонтанность творческого акта оценивались сюрреалистами сточки зрения противопоставленности миру.

Подходы Ремизова и сюрреалистов к снотворчеству также можно сравнить с «магнитным полем» — в том смысле, что любое магнитное поле подразумевает как взаимное притяжение двух полюсов, так и их отталкивание. Отождествляя творчество и сновидение, писатель обращался к самому что ни на есть сокровенному в своей жизни; ведь на содержание сновидений невозможно было повлиять, поскольку они возникали помимо воли их «автора». Он позволял себе лишь записать их по пробуждении, как этнографы записывают свободно существующие в народной памяти и передаваемые из уст в уста сказки, былины и легенды. Как и в ряде других случаев, Ремизов намного опередил свое время. Сам по себе авангардистский тезис о том, что сновидение может быть структурировано как текст, и, более того, что сон уже является текстом, впоследствии станет одним из основополагающих постулатов Ж. Лакана, а затем и постструктуралистов: «Сновидение подобно игре в шарады, в которой зрителям предполагается догадаться о значении слова или выражения на основе разыгрываемой немой сцены. То, что этот сон не всегда использует речь, не имеет значения, поскольку бессознательное является всего лишь одним из нескольких

элементов репрезентации. Именно тот факт, что и игра, и сон действуют в условиях таксемического материала для репрезентации таких логических способов артикуляции, как каузальность, противоречие, гипотеза и т. д., и доказывает, что они являются скорее формой письма, нежели пантомимы»[555].

Ремизов занялся сновидениями, по крайней мере, за десять лет до первых сюрреалистических экспериментов по фиксации «реального функционирования мысли»[556]. Сны в системе его творчества оказывались областью *духовного* праксиса, открывающей сознанию прошлое и будущее. Пронизанный реалиями объективной жизни сон в ремизовском понимании выступал как мифологизированная действительность: «Во сне разрушаются дневные формы сознания или надтрескиваются, и сон как бы завязает в привычных формах яви: на 2х2 отвечаешь с большим раздумьем и неуверенно — „кажется, говоришь, 5“. Но пространство со своей геометрией и тригонометрией летит к черту, — такое в горячем сне, из которого сна пробуждение, как от толчка и скачет пульс. <…> И нет ни прошедшего, ни будущего — время крутится волчком: на вчерашнее, которое представляется настоящим, наваливается, как настоящее же, и то, чего еще нет и не было, а только будет — ни впереди, ни позади»[557].

Миф исключает внутреннюю «слепоту» человека, в нем обычное зрение преобразуется в видение (прозрение), рождающее идеальные смыслообразы. Поэтому сновидение одновременно оказывается и вместилищем памяти, которая охватывает постижимое прошлое (историю), и запредельным (прапамять), и безотчетным самовыражением творческой энергии (воображение): «В снах не только сегодняшнее — обрывки дневных впечатлений, недосказанное и недодуманное; в снах и вчерашнее — засевшие неизгладимо события жизни и самое важное: кровь, уводящая в пражизнь; но в снах и завтрашнее — что в непрерывном безначальном потоке жизни отмечается как будущее и что открыто через чутье зверям, а человеку предчувствием; в снах дается и познание, и сознание, провидение…»[558] Эта сфера бессознательного творчества потому и не уступала в своем значении объективному миру, что с максимальной точностью позволяла фиксировать самые неуловимые и зачастую неизъяснимые рефлексии: «всякое творчество воспроизводит память; память раскрывается во сне»[559].

Независимая от человеческой воли область саморазвития мысли превращалась в живую творческую субстанцию, умирающую с пробуждением. Сновидения, соединяя явь и физиологический сон, пребывали на грани осознанной

реальности и беспамятства (или забытья), ассоциируемого со смертью. Они существовали как связующее звено между здешней, «привычной» действительностью и мирами, «откуда появляется живая душа и куда уходит оттрудив свой срок»[560]. Человек постоянно совершал в своем сновиденном инобытии увлекательные путешествия, приближался к первоистокам и первообразам жизни: «Сны сами по себе увлекательны, как всякое приключение; а „приключение“ — душа живой жизни: из приключений составляется биография человека и история вообще. Сны как бы прерываются бодрствованием, а на самом деле, проникая бодрствование, непрерывны — нигде не начинаются и не имеют конца или: уходят в глубь веков, к первородному, к самой пуповине бытия — так по Эвклидовой мерке, и в безвременье — по счету сонной многомерности»[561]. Сно-в*и*дение у Ремизова стало, таким образом, универсальной формой познания, с максимальной точностью фиксирующей самые неуловимые и зачастую неизъяснимые рефлексии. В освоении мира сновидений он не только, по собственному выражению, «переступал грань» между явью и сном, но и делал этот рубеж невидимым. Традиционно воспринимаемое как пограничная область человеческого бытия, сновидение в творческой интерпретации писателя становилось миром, сливавшимся с явью в «некую абсолютную реальность»[562].

Смысл бессознательного

Отождествление творческого процесса со сновидениями подвело А. М. Ремизова к оригинальному прочтению литературного наследия писателей-«сновидцев»: Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Достоевского в книге «Огонь вещей». Представляя известные произведения русской литературы как смену «многоступенчатых» снов, он стремился добыть потаенное знание о личности художника. В результате автоматически уничтожалась граница между сном и реальностью, сном и произведением, автором и читателем, и одновременно возникало особое пространство литературного снов***и***дения.

Чаще всего сноведческие этюды возникали по случаю, многие из текстов, впоследствии включенные в состав «Огня вещей», впервые появились в печати в виде юбилейных статей, специально написанных к конкретным датам, связанным с именами Гоголя, Пушкина, Тургенева. Создание очерков о Достоевском в конце 1940-х годов свидетельствовало не столько об открытии темы, сколько о ее окончательной реализации. В течение всей жизни Достоевский и Гоголь были для Ремизова литературными учителями; генетическое присутствие их в ремизовских произведениях, как отметил А. Бем, обеспечивало «внутреннюю связь художественных идей»[563]. В этом смысле очерки, вошедшие в «Огонь вещей», стали закономерным продолжением и развитием прямых обращений к «Николаю Васильевичу» или «Федору Михайловичу», органично вплетенных в повествовательный строй его рассказа «Днесь весна» (1916), очерка «О судьбе огненной» (1918), романа «Взвихренная Русь» (1927), воспоминаний «Подстриженными глазами» (1951), глав из книги «Учитель музыки», появлявшихся в печати в 1930-е годы. В очерке «Звезда-полынь» Ремизов вновь объединил два имени, тем самым предвосхищая смысловую завершенность и кольцевую композицию будущей книги о гениях-демонах, создавших мир своих сновидений вопреки любви и благодаря любви.

Работа над интерпретацией классических литературных произведений сопровождалась неизменным вниманием к чужому опыту в области литературоведения. Работы других литераторов, как и свои собственные, Ремизов оценивал с точки зрения смысловой прозрачности и точности выражаемой мысли: «Все эти дни и сегодня отделываю написанное с раздумьем. <…> Мучаюсь над книгой Мочульского о Достоевском: из упорства, а может, что и встречу — не бросаю. Но какой сыпучий песок! „Песок“ это значит, никак не повторить — пробрался, этим и

кончается»[564], — писал он Н. Кодрянской 10 августа 1948 года, отзываясь о книге «Достоевский: Жизнь и творчество», вышедшей в Париже годом ранее.

Композиционное, смыслообразующее начало всей книги заключают в себе гоголевские главы. В одном из писем к Кодрянской (от 10 марта 1952 года) о ключевом направлении своего погружения в русскую классику Ремизов отозвался так: «… все гоголевское, мое, называю „Огонь вещей“»[565]. В раздел «Литературные образы» составленного тогда же списка неизданных произведений под скорбным названием «Литературный некролог» писатель внес три книги, впоследствии образовавшие единое произведение: «Огонь вещей» — Гоголь; «Звезда-полынь» — Достоевский; «Сны в русской литературе» — Пушкин, Лермонтов, Тургенев[566]. Завершение работы над Гоголианой подвело писателя к мысли организовать ранее разрозненные очерки в целостное художественное произведение. Очевидно, уже на самом последнем этапе создания книги Ремизов написал цикл миниатюр о снах в гоголевских произведениях, составивших главу «Морок», а также очерки «Гоголь и Толстой», «Ум», «Андроны едут» и «Горичары». Непроясненным остается лишь время создания зарисовки «Сон Лермонтова». Можно только предположить, что включение в структуру книги этого важного звена было осуществлено как развитие мысли В. В. Розанова, впервые указавшего на инфернальную связь образов Гоголя и Лермонтова в статье «М. Ю. Лермонтов (К 60-летию кончины)»[567]. Происхождение этой главки, очевидно, связано и с отзывом критика Иванова-Разумника — строгого и искреннего ценителя ремизовского таланта, который в одном из писем военных лет «подсказал» писателю путь дальнейшего развития «сноведения»: «Пушкин, Толстой, Лесков, Достоевский — большие клады снов, но не забудьте и Лермонтова»[568].

Когда в 1954 году благодаря усилиям преданных друзей в Париже книга наконец вышла в свет, в ее появлении рецензенты увидели своего рода post scriptum к отшумевшей за два года до этого столетней годовщине со дня смерти Н. В. Гоголя. Сконцентрировавшись на очерках, посвященных творчеству великого юбиляра, об остальном содержании критики упоминали вскользь — как о статьях, знакомых по периодической печати и в свое время уже отмеченных рецензиями. Книгу сопровождал несомненный успех; она удивила критику глубиной и иррациональностью авторского мышления, непредсказуемостью выводов и точностью языка. Одним из первых откликнулся на новое произведение писателя Дм. Чижевский, который увидел в нем продолжение известной символистской традиции: «Русским

писателям-художникам история русской литературы обязана многими блестящими историко-литературными характеристиками <…>. Книга Ремизова в части, посвященной Гоголю, отличается от этих работ и своеволием чисто ремизовского стиля и намеренной гиперболичностью утверждений. Главы о Гоголе содержат много кажущегося „озорства“: здесь и простая перепечатка целых страниц Гоголя, и изложение биографии Чичикова с дополнениями Ремизова, очень удачными. Ремизов мог бы сослаться на самого Гоголя: „А как было дело на самом деле, Бог его ведает, пуст читатель-охотник досочинит сам“. <…> Ремизов — писатель не для всех <…>. Но кто умеет его читать, вычитает из его страниц много блестящих отдельных замечаний и несколько основополагающих для понимания Гоголя мыслей». Особенную заслугу Ремизова критик увидел в символическом истолковании позднего Гоголя, которое, по его мнению, «никогда не было проведено с такою последовательностью, как в книге Ремизова. В особенности главы о „Мертвых душах“ и их героях…»[569]

Другие рецензенты отмечали необычность исследовательского ракурса при создании «гипнологии» русской литературы. Ю. Терапиано охарактеризовал новое произведение Ремизова как гениально-сложное: «„Огонь вещей“ — книга настолько насыщенная содержанием, что не всякий читатель согласится с легким сердцем выдержать это напряжение. <…> Мир иррационального, который открывает нам Ремизов, по существу своему полон таких непримиримых противоположностей, такого сплетения значительного и псевдозначительного, правды и лжи, пронизан таким ощущением путаницы, безысходности, боли и одиночества, что разобраться в этом адском хаосе — большое мучение. <…> Творческая гениальность и диапазон души художника только усиляют и подчеркивают эти противоречия…»[570] В статье З. Юрьевой, опубликованной уже после смерти писателя, подчеркивалась близость автора «Огня вещей» тем литераторам, которым посвящено это художественное исследование — сродство, позволившее ему рассмотреть те стороны литературного творчества, которые не всегда оказываются в поле зрения ученых-филологов: «Книга Ремизова сама является своего рода „сонным наваждением“, в котором смешались живые и мертвые герои Гоголя — как это показывает и нарисованная автором обложка книги — со снами и афоризмами самого Ремизова, с проявлениями его любви к „странным сказкам“, и, главное, к магии и музыке гоголевского слова <…>. Книга Ремизова показывает, что традиция отзывов русских „писателей о

писателях“, бывшая в расцвете при русских символистах, еще продолжается. Эта традиция дала много глубоких проникновений художественного творчества, на которые редко были способны историки литературы»[571].

Книга, создававшаяся в общей сложности в течение трех десятилетий, заключала в себе уникальный опыт постижения «чужих» текстов и особый дискуссионный настрой, рассчитанный на диалог и свободное от хрестоматийной заданности восприятие. Обращенный к высоким образцам русской литературы, «Огонь вещей» не только своей формой, но и содержанием мало походил на традиционное литературоведение как таковое. Внимание к бессознательному и отождествление сновидений с творческим процессом подвело Ремизова к оригинальной интерпретации литературного наследия классиков-«сновидцев» — Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Тургенева и Достоевского. Ремизов преобразовывал устоявшиеся, клишированные суждения, предлагая читателю новые толкования известных художественных образов. Подобный познавательный опыт реализовывался через оригинальное «сотворчество» — авторизованный пересказ, нередко переходивший в свободное домысливание и даже органичное «вживание» в литературных героев и их авторов. Извлекая из классических произведений череду многоступенчатых снов, он стремился выявить суть художественного творчества и смысл человеческого бытия. В результате столь оригинальной интерпретации читатель оказывался один на один с уникальным опытом, который вел к постижению некой «абсолютной реальности», скрывающейся по ту сторону очевидного.

Писатель намеренно развивал собственный взгляд на природу сновидений альтернативно так называемому «здравому смыслу», в соответствии с которым сны воспринимались иллюзией, «нормальным» сумасшествием, а «логика сновидений» — как «логика комического»[572]. Популярным теориям о бессознательном творчестве Ремизов противопоставлял принципиально новое представление о сновидении как о дискурсе, содержащем онтологический код. Среди своих современников он был не единственным, кто ставил вопрос о метафизической природе снов. Еще в 1900 году, в статье «Сказочное царство», В. В. Розанов высказал мнение, что европейская наука, научившаяся таким «чудесам», как лить «бессемеровскую сталь» и разговаривать «из Петербурга с Москвою <…> даже узнавая тембр голоса говорящего лица», «до сих пор» «не разгадала даже приблизительно, что такое сон и сновидение». Сам философ считал сон движением души в сторону

«иного» бытия: «Сон — какое-то движение души. Казалось бы, чем ярче сон, тем движение души сильнее и человек должен быть ближе к благородному состоянию; совсем напротив!! Ведь ученые так думают, гипотезируют, что сон есть некоторый безболезненный паралич души, временное расслабление, упадок, вообще приближение к нулю; но вот сон, „сновидения“ нарастают: какие приключения, страх, смятение, опасности. Человек кричит во сне; да что же он не проснется?! Ведь чем сильнее движется душа, боится, желает, тоскует — тем он ближе к „полной энергии пробужденного человека“, и, следовательно, всякое сновидение должно переходить в пробуждение. „Сон… действительнее, действительнее, действительнее! совсем действителен — я проснулся“. Ничего подобного; пробуждение, например, во время страшного сна есть разрыв, ужасное усилие и перерыв, „убийство“ сновидения, а не доведшее его до яркости действительного пробуждения. Т. е. сны бегут „туда“, когда мы пробуждаемся, — „сюда“. И, следовательно, сон есть некоторое ежесуточное оттягивание нашей души в „ту сторону“, противоположную „этой“, здешней. Что ее оттягивает — мы не знаем; но пробуждаемся „освеженные“ и „укрепленные“: прекрасный залог, что „там“ вообще крепче все и здоровее, нежели здесь»[573]. Проводя аналогию со сказкой, Розанов называл ее «запомненным сном» и определял как некое метафизическое пространство, где «вещи, разрозненные в объективном мире, начинают субъективно перемешиваться, взаимно проницать друг в друга или переходить друг к другу», где «все вещи чувствуют друг друга, „разговаривают“; то теряют душу, то находят ее», где «границы материального и духовного не тверды» и «все может быть одушевлено»[574].

Мифопоэтические суждения о близости сновидений и творческих состояний составили основу статей «Театр — сонное видение» (1906) и «Театр как сновидение» (1912–1913) М. Волошина. Поэт, художник и критик воспринимал ночное сознание как огромный океан, с которым повседневное человеческое бытие никогда не утрачивает своей родовой связи; человек носит этот океан в себе и ежедневно возвращается в него, словно в материнское чрево. Погружаясь в глубокий сон без видений, он проникается его токами, отдается силе его течений и обновляется в его глубине, причащаясь в эти моменты довременному сну камней, минералов, вод, растений. Волошин представлял сновидение пограничной областью, окаймляющей вселенные мрака. Образы снов рождаются из взаимопроникновения дневного сознания и ночи с ее неведомой для дневного сознания жизнью. Этот процесс в точности

повторяет рождение сказок и мифов, через которые человек осознает брезживший перед глазами человека мир действительности.

Как и Розанов, называя сказки и мифы сновидениями пробуждавшегося человечества, Волошин изображал душевное состояние древнего человека раздвоенным между неразделенностью бытия сущностного, первородного (ночного океана сознания) и пробуждающимися сознанием бытия дневного, постепенно становящегося основным. Для возвращения к первоначальному состоянию духа существуют танец и детская игра. Соединяя в себе неосознанные токи ночного глубинного бытия и реалии дневного сознания, они по своим свойствам сродни сновидениям: «И сновидение и танец представляются явлениями если не равносильными, то психологически возникающими в пределах одной и той же душевной области. Чтобы определить пределы и смысл этой области, надо обратиться к воспоминаниям личной нашей жизни. В период детства мы переживаем все историческое развитие человечества. Наши детские игры во всем их многообразии повторяют основные душевные состояния дионисического момента истории. <…> Между творчеством детских игр и тем состоянием духа, в котором человечество создавало сказки и мифы, — нет никакой разницы. Игра — эта одна из форм сновидения, не больше. Это сновидение с открытыми глазами. Танец — действенное, мускульное выражение его»[575]. Когда в творческой игре человек возвращается к истокам своего истинного бытия, в его душе рождается подлинный художник: «Тот, кто сохраняет среди реальностей дневной обыденной жизни, неиссякающую способность их преображения в таинствах игры, кто непрестанно оплодотворяет жизнь токами ночного, вселенски-творческого сознания, тот, кто длит свой детский период игр, — тот становится художником, преобразователем жизни»[576].

Развернутая концепция художественного снотворчества, покоящаяся на рассуждениях о душе художника, необыкновенно восприимчивой к «тончайшим колебаниям мировой атмосферы», содержится в работах М. О. Гершензона. Суждения о творце как об уникуме, которому доступна сфера первичных сущностей, подвели Гершензона к теме сновидений в литературном творчестве. Отметим, что свой подход к сновидению критик считал философским: «…философия сновидения, которую я открываю в творчестве Пушкина, сложилась у него <…> безотчетно и вместе с тем логически, работою разума в темной глубине души»[577]. Внутри этой «философии сновидения», рационально интерпретирующей иррациональное, определенно

просматриваются три взаимосвязанных аспекта: онтологический (сон как особая реальность), гносеологический (сон как творчество души) и аксиологический (сон как возвышенное эмоциональное состояние).

Анализируя закономерности функционирования поэтического сознания, критик приходил к выводу, что ирреальное, как и реальное, является объектом творческого опыта. Сон — «загадочное явление», интимное состояние души, недоступное для восприятия посторонних людей. Будучи концентрированным выражением субъективного внутреннего мира, сон заключает в себе «тайнопись вещей», «личную истину» сновидца. Призвание художника состоит в том, чтобы преобразовать свое сокровенное, тайное видение в художественные образы и соединить их лишь ему известными понятиями. Соответственно, главная задача художественной критики заключается в умении «видеть сквозь пленительность формы видение художника»[578]. Сновидение для Гершензона есть, с одной стороны, некая формализованная конструкция с отдельными элементами и функциональными характеристиками, с другой — процесс, отражающий творчество души. Познание, согласно представлениям критика, само по себе является творчеством, а творчество — познанием. Сон есть своего рода внутреннее видение души: если в дневное время душа накапливает знания, то, как только прекращается их приток, душа отгораживается от мира.

Гносеологический смысл сновидений открывался исследователю через осмысление типологических черт произведений Пушкина, отличающихся единой жанровой природой. Гершензон указывал на устойчивую и последовательную двухчастность сновидений Гринева («Капитанская дочка»), Григория Отрепьева («Борис Годунов»), Татьяны («Евгений Онегин»), Руслана («Руслан и Людмила») и Марьи Гавриловны («Метель»). Первая стадия их сновидений заключает в себе пассивное восприятие, связанное с реалиями только что минувших событий. Этот отрезок сна является своего рода переходом от дневного сознания к сновиденному. Поначалу душа лишь репродуцирует реальные образы, однако затем из едва уловимых чувственных отражений она создает не только формы заданных реальностью видений, но также и образы, наполненные иной «существенностью». Второй отрезок демонстрирует свободное творчество души, которое, совершенно игнорируя логику дневного сознания и все основания реального бытия, несет в себе провиденциальный смысл. Кроме того, Гершензон не оставлял без внимания и проблему пограничного состояния

сновидца, используя изящное пушкинское определение для выявления общего плана построения отдельных сновидений: «План этот, как мне кажется, Пушкин наметил в словах Гринева: „…то состояние чувств и души, когда существенность, уступая мечтаниям, сливается с ними в неясных видениях первосония“. Очевидно, по мысли Пушкина, сновидение строится из элементов двоякого рода: из восприятий („существенность“) и из свободных образов фантазий („мечтаний“); и Пушкин различает в сновидении два этапа: сначала восприятия только уступают игре воображения, затем тонут в ней»[579].

Гений художника проявляется в целостности знаний, заключенных в его памяти. Анализируя творчество Пушкина, критик фактически отождествлял два экзистенциальных состояния — иррационально-сновиденное и рационально-бодрствующее. В частности, он утверждал, что поэт «представлял себе сонное творчество души, по-видимому, однородным с деятельностью дневного ума. Эти странные знания не разрознены в памяти, *не обрывки, не клочья* (курсив мой. — *Е.О.*). Они наводняют душу, но душа овладевает ими, координирует их и связывает логически; она во сне соображает, и мыслит, и созидает из того материала стройные образы. <…>. Но эти зримые нити рассуждения связывают части уже готового образа, самый же образ, как целое, есть результат глубоко скрытого мышления, но именно не произвольной игры фантазии, а результат мышления, т. е. собирания и согласования тех бессознательных знаний о мире и о себе, которыми сон открывает доступ в сознание»[580]. В данном высказывании несомненно заложена контроверза мысли Достоевского о привидениях, которые, как говорит один из героев «Преступления и наказания» Свидригайлов, представляют собой «клочки и отрывки других миров, их начало». Приравнивая сны к явлениям ирреального мира, Гершензон утверждал обратное: образы, вышедшие из сновидений, гармонично дополняют образы дневного сознания, и вместе они образуют единый поток поэтического мышления. Можно сказать, что познаваемость сонной реальности напрямую связана с принципом «однородности» дневного и ночного бытия, на котором настаивал критик.

В интерпретации Гершензона единым источником и субъектом познания сновиденной реальности является душа, которая, по аналогии с дневным умом, так же строго рациональна: «Душа овладевает ими [знаниями], координирует их и связывает логически; она во сне соображает, и мыслит, и созидает из того стройные образы». «Внутреннее видение души», считал критик, раскрывается благодаря описаниям сновидений.

Это «неосознанное» знание сосуществует с дневным сознанием и не переступает границ реальности: «человек воспринимает несравненно больше того, что доходит до его сознания. <…> Но эти бессознательные знания души не мертвы: они только затаены во время бодрствования; они живы и в сонном сознании — им раздолье. Татьяна знает многое такое об Онегине, Марья Гавриловна — о Владимире, Гринев — о Пугачеве, а Отрепьев — *о самом себе,* чего они отдалено не сознают наяву. Из этих-то заповедных, тонких знаний, накопленных в опыте, душа созидает сновидения: такова мысль Пушкина»[581]. Оригинальность взглядов Гершензона основывалась на понимании беспрерывности и единства творческого мышления, которое «совершается не только в верхнем слое человеческого духа», а «пронизывает всю толщу духа до глубин», коими являются для нас «глубины бессознательного, открывающиеся в образах снов». Творческое мышление не исключает бессознательного; напротив, стихия бессознательного наделена знанием не в меньшей, а даже в большей степени, чем сознательное мышление. Так, Гершензон отмечал разлад между дневным и сновидческим пониманием сути вещей в восприятии Григория Отрепьева: его «сознание слепо на вещи, уже вполне ясные бессознательному разуму»[582]. Оттого сновиденный образ — это результат глубоко скрытого мышления, а не произвольной игры фантазии. Важнейшая функция сна заключается в том, чтобы соединить бессознательное и сознательное в один целостный мыслительный процесс и в конечном итоге снять противоречие между сознательным и бессознательным, в свое время зафиксированное З. Фрейдом.

Особое направление в исследовании проблематики литературного сна, напрямую связанное с теорией бессознательного З. Фрейда, составили работы 1920–1930-х годов психиатра Н. Е. Осипова и критика А. Л. Бема. Различные в своей основе, они сходны своим интересом к тому тайному и сокровенному, что объективируется в литературных сновидениях и в конечном итоге приписывается непосредственно персонам их авторов. В частности, в докладе «Страшное у Гоголя и Достоевского» (1927) Н. Осипов рассматривал высокие образцы прозы Н. В. Гоголя как наиболее яркие клинические картины проявления тяжелых форм неврастении. Полагая сновидение (равно как сумасшествие и смерть) выражением сверхъестественного, ученый утверждал, что анализ этих состояний следует проводить с помощью разнообразных и даже взаимоисключающих методик — как посредством мистических и поэтических восприятий, так и путем философских умозрений и научных исследований. Завершающий этап подобного постижения

предполагал сравнительный анализ результатов всех исследований и рационализацию полученных итогов. Указывая на возможность постижения иррационального посредством мистики, поэзии или философии (то есть через коды, далекие от рационально-объективного метода), Н. Осипов, тем не менее, демонстрировал сугубо лабораторно-рационалистический подход к литературному материалу.

Концентрацию элементов таинственного, непонятного, фантастического в повестях Гоголя «Страшная месть» и «Вий» Осипов объяснял, опираясь на Фрейда, как психологическое восприятие, как «*возврат прежнего,* прежнего нашей индивидуальной жизни или жизни предыдущих поколений, онтогенетического или филогенетического прошлого»[583] — разнообразным содержанием испуга: «…страх испытывается при восприятии материальной, *реальной опасности.* Жуть — при восприятии *непонятного, таинственного*»[584]. Обращаясь к анализу страшных повестей Гоголя из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки», Осипов выделял три разновидности страха: страх народный, то есть такой, который служит для писателя непосредственным материалом и описывается в его повестях как страх героев; страх самого автора «Вечеров», которому не были чужды переживания, связанные с этим состоянием; и, наконец, страх самого читателя. В своем исследовании ученый двигался от текстов с наименьшим эффектом страха к текстам наибольшего накала. Степень страха была поставлена им в зависимость от источника, возбуждающего это чувство. В свою очередь, объектом страха почти во всех повестях Гоголя выступает так называемая «чертовщина», а также связанные с этим проявлением иррационального — чудесные события, превращения и прочее, сумасшествие («Вечер накануне Ивана Купала»), превращения («Вий»), чувственная любовь, воплощенная в образе женщины («Иван Федорович Шпонька и его тетушка») и, наконец, смерть («Вий», «Страшная месть»).

По классификации Осипова, повесть «Сорочинская ярмарка» — повесть не страшная, поскольку в конце повествования события находят «полное рационалистическое объяснение в корыстолюбивых проделках цыган и в алкогольном опьянении действующих лиц»[585]. Такого рода «нестрашный» страх содержится и в «Майской ночи», и в «Ночи перед рождеством», и в «Пропавшей грамоте». Однако уже повесть «Вечер накануне Ивана Купала», основу которой составил мотив «договора с чертом», Осипов относил к разряду «страшных сказок», выделяя здесь такой особый психологический объект страха, как сумасшествие. Страх, вызванный «чертовщиной», оборачивается для человека не

шуткой, а трагической гибелью. Осипов называл отношение Гоголя к так называемой «чертовщине» амбивалентным, принимая во внимание сформулированную самим писателем цель творчества: «чтобы после моего сочинения насмеялся вволю человек над чертом»[586]. Повести «Вий» психоаналитик уделял особое внимание, как «самой страшной». Атмосфера гнетущего страха рождалась здесь, по мнению ученого, из незаметных переходов от реальной яви к фантастике. Особенно, отмечал Осипов, это свойство характерно для переживаний Хомы Брута, которые «могут рассматриваться как яркое эротическое сновидение, *кошмар эротического характера*»[587].

Несмотря на особое внимание ученого к явлениям сверхъестественного, он полагал необходимым привести указанные им пути изучения к общему рационалистическому знаменателю. Вооруженный методикой Фрейда, Осипов подвергал непосредственному анализу повести Гоголя и находил в них воплощение в художественных образах теории вытесненных желаний. Так, по его мнению, «„Страшную месть“ следует рассматривать, как *персонификацию* тех изначальных душевных стремлений казачества, которые были вытеснены, заклеймены печатью зла и которые все же не умерли, но время от времени оживают и вступают в борьбу с новым социально-нравственным строем. Эти вытесненные душевные переживания изображены Гоголем *в яркой картине встающих мертвецов*»[588]. Отношения Катерины с ее отцом-колдуном также интерпретированы как проявление зафиксированного Фрейдом эдипова комплекса. Используя методологию психоанализа, Осипов вместе с тем указывал на распространенную ошибку последователей этого учения, обращать внимание лишь на сексуальную природу скрытых желаний. Сам же Фрейд наряду с влечениями сексуального рода утверждал *«другое основное* влечение, влечение к смерти»[589]. «Смерть царит в „Страшной мести“», — заключал Осипов. Не менее ярко выраженную связь мотивов смерти и сексуальных влечений он отмечал и в повести «Вий». Далее, уделяя особое внимание анализу переживания страха в сновидении главного героя ранней повести Достоевского «Хозяйка», исследователь приходил к вполне «лабораторному» выводу: «Гоголь изображает боязнь чувственной любви и ужас мещанского благополучия. Достоевский, устраняя боязнь чувственной любви, изображает боязнь душевных и духовных страстей и ужас бунта против гражданского благополучия»[590].

Другой представитель «фрейдистского» направления, А. Л. Бем, исходил из убеждения, что творческий процесс, являясь прямым отражением внутреннего мира художника, складывается

не только из сознательных размышлений над жизнью, но в не меньшей степени и из бессознательных впечатлений, навеиваемых галлюцинациями и сновидениями. В своих работах он свободно оперировал такими понятиями, как «снотворчество», «произведения-сны» и «творческие сны». Стремление Бема применить инструментарий психоаналитической науки в области литературоведения можно назвать вполне новаторским хотя бы потому, что его концепция строилась на указании таких общих свойств сна и художественного произведения, как «невозможность полного исчезновения субъекта-носителя сна»[591], а также на обнаружении эффекта сновиденной реальности, когда сознание субъекта сна расщепляется и сосуществуют равноправно и независимо.

Основным объектом научного исследования стал для Бема Ф. М. Достоевский. Задавшись целью объяснить природу этого так называемого «жестокого таланта», критик обратил внимание на несовпадение, с одной стороны, открытой позиции героев Достоевского, постоянно обнажающих перед читателем поразительные тайники человеческой души, и, с другой — биографических документов самого писателя, более чем скупых на объективацию его внутреннего мира. Это утверждение стало основанием для прямого вывода о замещении биографического вымышленным. А поскольку собственный жизненный путь Достоевского предопределялся такими характеристиками, как «угрюмое детство, с недетскими переживаниями „детских униженных лет“ <…>, закрытое учебное заведение, из которого он вышел с одной мечтой: „все нити порвать, проклясть прошлое и прахом его посыпать“ („Записки из подполья“), крепость, смертный приговор и каторга, затем солдатчина и тяжелая семейная жизнь»[592], сам классик был отождествлен с «подпольным человеком» и «мечтателем».

Используя методологию психоанализа, А. Бем определял Достоевского как невротика, для которого выражение своих внутренних переживаний в художественных образах стало «освобождающей силой», дало «выход его внутреннему напряжению» и в конечном итоге спасло писателя «от душевного заболевания»[593]. Воссоздание подлинной картины души писателя возможно только через исследование его творчества, которое, в свою очередь, полностью отождествляется со сновидением. Задача литературоведа в данном случае сходна с задачей психоаналитика, выявляющего в снах пациента скрытые комплексы и их подлинное содержание, поскольку «творчество, как особое состояние психики, само по себе, имеет много общих черт с явлениями сна и галлюцинаций»[594]. В своих

мироощущениях этот тип личности поставлен в зависимость от проявлений собственных эмоций и фантазии. Его более увлекают собственные напряженно-страстные переживания, нежели «живая жизнь». Герметичность внутренних переживаний Достоевского и создала, по мысли Бема, условия для возникновения воображаемого художественного мира. «Однообразные дни „каторжной“ жизни, ибо жизнь Достоевского была каторжной почти на всем своем протяжении <…>, угнетали и рождали болезненные видения. Сознание двоилось — жизнь казалась сном, а видения плели новую жизнь, отражавшую подлинное внутреннее бытие»[595].

Критик наглядно демонстрировал, каким образом фантомные и галлюцинаторные по своей природе источники творчества Достоевского позволяют подойти ближе к разрешению вопросов бытия. Утверждая прочную взаимосвязь онтологии и сновидения в творчестве Достоевского, он пояснял: «не о реально существующих фактах во вне говорит он, а о реальных фактах внутреннего мира, которые и должны объяснить факты внешней жизни»[596]. По мнению Бема, в художественном мире Достоевского наиболее полно воплотились особые свойства сновиденной реальности, где уничтожались «границы между сном и действительностью, может быть, даже между бытием и небытием»[597], а душевные переживания самого художника высвобождались, раскрепощались и обретали образное воплощение. Анализируя высказывания Достоевского о природе сновидений, критик находил подтверждение своей главной мысли о роли вытесненных желаний в творческом процессе, вместе с тем принимая во внимание присутствующее в сознании художника убеждение, «что разум в снотворчестве вовсе не пассивен, что он наличествует, но его функция иная, чем при бодрствовании»[598].

Бем указывал также и на такие формообразующие факторы сновидения, как рассудок сновидца и собственно «творческую силу» сна, которая устанавливает свои собственные законы. Последнее допущение о самопроизвольном характере сновидения возникло у него в связи с «неразрешенным вопросом»: «ответственен ли и в какой мере человек за свои сны»[599]. Этот «страшный», по определению исследователя, вопрос открывает еще одну неразрешенную, но достаточно очевидную проблему — тайну самого сна. «Вы усмехаетесь нелепости вашего сна, — цитировал критик роман „Идиот“, — и чувствуете в то же время, что в сплетении этих нелепостей заключается какая-то мысль, но мысль уже действительная, нечто принадлежащее к вашей настоящей жизни, нечто существующее и всегда существовавшее в

вашем сердце; вам как будто сказано вашим сном что-то новое, пророческое, ожидаемое вами; впечатление ваше сильно: оно радостное или мучительное, но в чем оно заключается и что было сказано вам — всего этого вы не можете ни понять, ни припомнить»[600]. В результате критик приходил к выводу, что основным «творческим стимулом» Достоевского являлось непосредственное «желание дать ответ на эти вопросы» и поэтому ключ к личности писателя следует искать исключительно в содержании его «произведений-снов»[601].

Хотя в «Огне вещей» встречается упоминание о статьях Бема 1929–1936 годов[602], тем не менее, именно Ремизову принадлежит оригинальная интерпретация снотворчества как уникальной традиции русской литературы. Признавая заслуги З. Фрейда в утверждении сна «как факта человеческой жизни», писатель скептически относился к рационалистическому толкованию сновидений, принятому в психоанализе. Все упомянутые выше авторы философских *и* литературоведческих исследований в известном смысле могут быть названы предшественниками Ремизова в области изучения литературного сна; он, однако же, не только ничего из этих работ не «заимствовал», но, более того, очень часто (хотя специально и не подчеркивая этого) полемизировал с их взглядами. Несомненная перекличка с Розановым обнаруживается в высказывании Ремизова о взаимопроницаемости сна и яви: «Все-таки приходится жить, как же иначе: и сон, и явь крепко связаны и друг другом проницаемы. Зря только хорохориться, носиться с какими-то непреложными законами природы: жизнь ведь можно было бы подвести совсем под другие законы, взглянув на нее из сновидений, а не из лаборатории»[603]. Другая тема Розанова, развиваемая также и Волошиным, находит свое продолжение в ремизовских мыслях о единой природе сновидений и сказок: «Родина чудесных сказок сон»[604].

Косвенную полемику с рационализмом Гершензона, непосредственным поводом для которой стала цитата из «Преступления и наказания», содержит и характеристика, словно невзначай высказываемая при рассмотрении «Старосветских помещиков»: «Улыбка человека — просвет *оттуда.* Это то, что есть в человеке от „клочков и обрывков“ другого мира» («Райская тайна»); и более пространная оценка фантастической действительности, изображенной у Достоевского: «Нет больше привычной „действительности“ (реальности), остались от нее одни клочки и оборки (так! — *Е.О.*)»[605]. И если взглянуть нашими будничными глазами, вся эта открывшаяся действительность невероятна и неправдоподобна, трудно отличить от сновидений.

Но что чудно, оказывается, что чем действительность неправдоподобнее, тем она действительнее — „правдашнее“. И только в этой глубокой, невероятной действительности еще возможно отыскать „причину человеческих действий“»[606]. Тема влечения к смерти как оборотной стороне любви, затронутая Осиповым, у Ремизова получает более глубокое воплощение, близкое гностическому пониманию, где любовь — это и есть сама по себе смерть. Как и Бем, Ремизов не признает различий между описанием сна и описанием действительности, для него все художественное творчество является продуктом сновиденного сознания. Согласно убеждениям писателя, загадочные явления жизни напрямую связаны с образами, порождаемыми сном, поскольку именно во сне раскрывается духовный мир человека, его память и его «первородное» знание: «в снах дается и познание, и сознание, и провидение; жизнь, изображаемая со снами, развертывается в века и до веку»[607].

«Огонь вещей» представляет собой не только глубоко новаторское произведение, но и закономерный результат культурного освоения идей и текстов, впитавший в себя опыт развития философско-художественной критики своего времени. Среди работ современников и близких друзей писателя обнаруживаются самые различные элементы того, что позже органично войдет в систему ремизовского сноведения и в целом составит традицию, которую, пожалуй, можно назвать символистской. Интерес к мифологии, сказке, религии и искусству, представления о сновидчестве как игре воображения, царстве фантазии и мечты, объективация посредством снов самых неожиданных символов и знаков — вот что сближает многих отечественных авторов, касавшихся темы толкования сновидений и их роли в литературе.

Глава VI. ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ

Художественный пересказ

Уникальность ремизовского творчества заключалась в том, что писатель активно использовал в своей работе целый ряд взаимосвязанных герменевтических практик: письменную речь, звучащее слово и рисунок. Художественный пересказ — элементарная и вместе с тем сложнейшая форма творческого погружения в суть вещей. Уже сама необходимость «повторения» сковывает художника всевозможными предписаниями и шаблонами. Возможно, именно поэтому А. М. Ремизов весьма едко отзывался о попытках современников подражать классикам: «…слащавый провинциализм Сологуба, гоголевский копиист со стрекотней Заратустры — Андрей Белый и вроде как по-латыни „пушкинская“ проза Брюсова. Всякая попытка искусства слова на Руси глохнет. И нет ничего тут удивительного: в самом деле, какое-то жалкое искусство над искусственной природой. Искусство — это значит распоряжаться: вертеть и перебрасывать»[608]. Для самого Ремизова «пересказ» никогда не являлся «оттиском», а означал «воспроизведение прооригинала»[609]. Вместо умопостигаемой и верифицируемой точности он добивался произвольной интерпретации, вместо тяготения к условным канонам стремился к абсолютной свободе существования внутри «чужих» текстов. Любопытно, что сам писатель осознавал процесс работы над своими книгами как лабораторию, где совершаются почти алхимические опыты. «В мистических школах учили „рассмотрению“ вещей, это значит поставить или расположить факты в порядке, а затем высшая ступень — „рассуждение“ вещей, тут начинается проникновение в самое сердце живого существа событий. Рассуждение вещей просто не дается, механически научиться нельзя»[610].

Особенно наглядно проявляется этот прием в «Огне вещей». Хотя составившие книгу тексты и создавались в разные годы, однако как единое целое она сложилась именно благодаря исходному замыслу оживить застывшие изваяния классической русской прозы. Недаром одна из редакций очерка «Тургенев-сновидец», опубликованная на чешском языке в журнале «Rozhledy po literatuře a umění!» (1933. № 12. S. 82–83) в переводе С. Погорецкой (Zofie Pohorecká), имела подзаголовок «О позабытом и нечитаном, но живом и современном ТУРГЕНЕВЕ». В «Огне вещей» литературные сны — это особого рода семантически многозначные сообщения, подобно тому как у Достоевского герои повествования — мысли, а его жизненный мир — «мысленный мир», что «вовсе не значит „бессмертный“»,

поскольку «сила и движение мысли живее всякой „физиологии“»[611]. Ремизов наделяет их функцией художественной коммуникации, сопровождает комментариями, пояснениями либо подчеркнуто субъективной интерпретацией. Столь открыто выражаемая авторская позиция (называемая «предсоньем» по тому особому состоянию, когда сознание балансирует на границе между забытьем и явью) обозначена в подзаголовке книги как специальное жанровое образование. По существу, это повествование воспроизводит самодвижение мысли, сопутствующее авторскому чтению. Это такой «шлейф фантазии» (Барт), который переносит читателя в мир рождающихся образов, уже неподвластных дневному сознанию: «Мое предсонье, — фиксировал Ремизов собственную оригинальную творческую практику, — всегда о чем-нибудь думаю, думы переходят в образы, а образы дорога в сновидение»[612].

Придавая символический смысл простым и очевидным литературным деталям, писатель с неизбежностью разрушал структуру исходных произведений уже тем, что принимал в качестве целого небольшие вставные новеллы либо эпизодические сюжеты, интерпретируя их как самую значимую часть повествования. Искусственно создаваемая метонимия предоставляла значительные возможности для свободы толкования, рождения множественных ассоциаций и возникновения смысловых совпадений. Означающее (исходные образы) превращалось в означаемое (игру воображения), чтобы впоследствии видоизмениться в самостоятельную художественную ткань оригинального повествования. Специфика обращения с текстами-источниками, на первый взгляд, заключалась в полном пренебрежении к исполнению каких-либо правил. Цитата как фрагмент чужого текста, требующий аутентичности воспроизведения, в данном случае практически освобождалась от своих собственных характеристик. Вместе с тем за внешним авторским произволом скрывалась весьма своеобразная градация перехода собственно цитаты в амплифицированный текст.

Самый распространенный прием указания на первоисточник, к которому прибегал Ремизов, — кавычки или же сдвиг текста вправо. Однако даже такие более или менее традиционные приметы авторского своеволия не являются гарантом точного соответствия цитаты оригиналу: очень часто она содержит измененную пунктуацию, отсутствие, замену или искажение формы некоторых слов, перевод повествования из косвенной речи в прямую и обратно. Без каких-либо дополнительных помет в исходный текст вплетаются и ремизовский домысел, и

интерпретация. Этот метод прочитывается, например, в закавыченной фразе о судьбе Аглаи Епанчиной — о том, что она после всех пережитых событий, связанных с князем Мышкиным, уехала с неким «эмигрантским графом, а на самом деле, никаким не графом, а с Фердышенкой, только с „манерами“. Времени верь — все пройдет!» Хотя высказывание и подается как воспроизведение оригинального текста, между тем соотносится оно с романом «Идиот» лишь по смыслу. Многочисленные примеры подобной размытости и неточности воспроизведения чужих текстов вполне соответствуют тому сновиденному хронотопу, в котором Ремизов реализовывал свой замысел.

Писатель часто использовал в собственном повествовании такие приемы, как пересказ, близкий к источнику, или же парафраз, основанный на лексической вариативности. Буквально каждый пересказываемый эпизод становится инвариантом для нового рассказа, сюжет которого разворачивается как импровизация на заданную тему. В свою очередь, первоначальный текст проявляет себя преимущественно в виде метафор и даже целых синтагматических фрагментов. Ярким примером такого рода может служить фрагмент главки «Дрянь» — фантазия на тему двух эпизодов 4-й главы «Мертвых душ»: короткого рассказа Ноздрева о своем странном сне («Представь: снилось, что меня высекли, ей-ей! и вообрази, кто? Вот ни за что не угадаешь: штаб-ротмистр Поцелуев вместе с Кувшинниковым») и визита к Ноздреву капитана-исправника с извещением о судебном разбирательстве («Вы были замешаны в историю, по случаю нанесения помещику Максимову личной обиды розгами в пьяном виде»).

Трансформируя последовательные фрагменты оригинального повествования в непрерывный монолог Ноздрева, Ремизов активно использует и слегка видоизменяет лексический строй речи гоголевского героя: «И тут попался нам помещик Максимов, дрянь, но сначала, как водится среди приятелей, опопельдог-иваныч, свинтус, свинопас, скотина и не помню, за какую его ростепель — и было б ему на глаза не показываться, — я его выпорол: Кувшинников и Поцелуев держали, а я порол. А вот мне снится, меня самого разложили и, как последнюю дрянь, высекли. И вообразите кто? — Кувшинников и Поцелуев». Эта же главка содержит неожиданную саморефлексию Ноздрева, в которой литературный герой позволяет себе полемизировать не только с равноправными ему персонажами, но и с собственным автором: «Я не двуличный, у меня нет двойных мыслей, я прямодушный, я открыто подхожу к каждому смертному и говорю искренно, что на уме. Я с нескольких слов перехожу на ты: я поверил! — я хочу

совершенства не только в вещах, а и в человеке. По Гоголю смертный — существо любопытное и доверчивое. А я говорю: дрянь. И душа его — вздор, пустяки, дешевка, черт-знает-что; дрянь». В основу данного текста положено опровержение слов Чичикова («Ноздрев человек — дрянь, Ноздрев может наврать, прибавить, распустить черт знает что…»), сопровождаемое контаминацией высказываний самого Ноздрева (о Чичикове: «Экий ты, право… Сейчас видно, что двуличный человек»; «С тобой нельзя говорить, как с человеком близким <…> никакого прямодушия, ни искренности»; о Мижуеве: «Такая дрянь»).

Свободно оперируя литературным материалом, Ремизов создает принципиально новую повествовательную ткань. Колоритным примером творческой переработки такого рода является коллаж, созданный на темы Достоевского. Мотивы, характеризующие визуально-звуковой строй романа «Идиот», неразрывно соединены в этой зарисовке с элементами биографии его автора и дополнены собственными ремизовскими аллюзиями: «И все овеяно музыкой. Попурри из итальянских опер — Риголетто, Трубадур, Гугеноты, барабанная Сорока-Воровка и русская мешанина (Павловский вокзал); манящие воздушные лебединые руки — баллады Шопена, сиплый бас — военно-вакхическая песня (генерал Иволгин), „Со святыми упокой“ по „отстреленной“ ноге — доносит панихиду с Ваганькова из Москвы с цыганскими „полями да метелица“ и венгеркой Аполлона Григорьева; и вдруг вырвавшаяся песня, и единственный раз, ее поет молчаливая Мари, и злой свист камней в „гадину“ и „паука“ — в эти тихие, невинные глаза; „Надгробное рыдание творяще песнь…“ „И Дьявола упразднивый…“ — Троицкий собор, отпевание Русского Фальстафа и реквием — из швейцарской деревенской церкви; беснующееся гнусавое „шаривари“ и сквозь бряз и бурение охрипших скрипок нашептывание золотой мечты: „Жил на свете рыцарь бедный…“; лязг гильотины и сап намыленной веревки, шурш скорпиона и жужжит муха; и на мгновение все и тихо и мертво, и в это мертвое — зарезанное — в эту зеленую зоркую луну под хлест плетки исступленная с фарфоровой россыпью молитва к Звезде-надзвездной: „Матушка („Царица Небесная!“) Королева! Сто тысяч, сто тысяч! Матушка! Повели мне в камин: весь влезу, всю голову свою седую в огонь вложу… Больная жена без ног, тринадцать человек детей — все сироты, отца схоронил на прошлой неделе, голодный сидит, Настасья Филипповна!“ — „Прочь!“ и в заклубившемся вихре под колокольчик троек, вихрем захлебывая звуки, один над всеми голос — этот нечеловеческий, воплем исшедший из рассеченной души, озаренный не вечерним первосветом, жизнью всякой жизни

— голос человеку, всему человеку, невыносимый: Великий — и грозный — Дух»[613].

Перестраивая и переосмысливая исходный литературный материал, объективируя подспудные процессы восприятия того или иного классического произведения, писатель лишал его привилегий завершенного творения. Безусловно, такой подход не мог не отражаться напрямую и на собственно ремизовском нарративе. Именно поэтому соотнесение текста «Огня вещей» с каноническими жанровыми формами заведомо нарушает читательские ожидания, позволяя переосмыслять рассматриваемые произведения каждый раз заново, высвобождаясь из тисков знакомых значений и смыслов, и в таком полете свободной фантазии «забывать» даже об их авторстве. Книга содержит множество регистров (литературоведческий, мифологический, автобиографический, игровой, философский, мистический), обеспечивающих функционирование самых разных и «противоречивых» по отношению друг к другу дискурсов. Тем самым подчеркивается коллажный принцип, положенный в основу повествования. Отношение Ремизова к художественной литературе вполне мифологично: писатель в буквальном смысле слова собирает из фрагментов классической прозы новую реальность. Выделяя особый жанр сновидений, он причислял к нему не только вставные новеллы или сюжеты, изложенные в виде снов отдельных персонажей, но и те произведения, которые не содержали формальных признаков сна. В частности, Ремизов обнаруживал эти признаки в скрытом виде практически во всем творчестве Гоголя и Достоевского. В своем докнижном бытии очерки из «Огня вещей» напоминают коллекцию, которая потенциально может трансформироваться, дробиться, перестраиваться, обновляться, комбинироваться с другими элементами подобных же коллекций. Именно благодаря такой подвижности, некоторые эссе оказались задействованы автором также и в книгах «Учитель музыки» и «В розовом блеске». Более того, перманентный процесс переписывания, изменения вариантов и редакций даже после опубликования их в периодической печати создавал непосредственный эффект открытого нарративного пространства, которое существовало словно бы вне авторской иерархии идей и творческих целей.

Игра фантазии раскрывала простор для свободного воображения, в ее развитии не только осуществлялось познание данного художественного мира, но и рождалась принципиально новая онтологическая структура. Согласно Гадамеру, «преобразование в структуру <…> — это преобразование в

истинное, а не очаровывание в смысле колдовства, ожидающее слова, освобождающего от чар; оно само — освобождение, возвращение в истинное бытие. Представление игры выявляет то, что есть. В нем выдвигается и выходит на свет то, что в других условиях всегда скрывается и ускользает»[614]. Многочисленные свидетельства использования познавательного и творческого алгоритма игры находим в письмах Ремизова к Кодрянской: «Завтра вернусь к Ноздреву. Буду мучиться не над словами и как их разместить — слова и порядок слов, все у Гоголя — а построением из этих слов: я хочу представить по Гоголю такого Ноздрева, которого почувствовал Гоголь но не ВЫСКАЗАЛ или сказал не по своему чувству…»[615] «Продолжаю Воскрешение мертвых (Мертвые души). — <…> иду медленно, упорно, рисую с подписями… <…> Ноздрев рассказывает о голубых и розовых лошадях — и все гогочут: „врет все“, — чувствуете, ведь это совсем не тот Ноздрев, каким его принято представлять. Моя задача, так оно само выходит, изглубить Гоголя, не повторяя никаких учебников»[616]. В процессе подобного герменевтического постижения сущности художественного произведения снимались стереотипные представления, заученные характеристики, отбрасывалось все искусственное и лишнее. Подражание литературной реальности вело к ее пониманию и объяснению.

К художественному пересказу писатель обращался в первую очередь для осмысления произведений Гоголя и его биографии. Ремизовская гоголиана на протяжении всех тридцати пяти лет работы над книгой осуществлялась как «непрямая форма исповеди»[617] и представляла собой оттиск классической русской литературы в сознании человека XX-го столетия. Писатель был убежден, что его собственное творчество восходит к Гоголю, и ремизовская интерпретация жизни и творчества Гоголя обнаруживала сродство двух дарований, их духовную общность. Субъективная оценка судьбы, личности и творчества русского классика превалировала здесь над фактами его жизни, порою даже пренебрегая их достоверностью, давала возможность читателю ощутить тему Гоголя, установившийся между ним и автором книги духовный контакт. В «Райской тайне» (1932), «Серебряной песне» (1934), «Сверкающей красоте» (1935), следуя за Гоголем, повторяя слово за словом, выстраивая и переплетая собственные видения со сновидениями, взятыми из классических текстов, Ремизов достигал подлинного искусства. В обычном пересказе, построенном на вариативной контаминации гоголевских тропов, перетасовке целых фрагментов, переводе повествования от третьего лица в монолог, проявлялась необычайная раскованность автора «Огня вещей» в работе с

чужими текстами и обнаруживалась его уникальная способность мимикрировать к инородной художественной ткани. Впрочем, Ремизов никогда не скрывал свою очарованность гоголевской языковой стихией: проводя через сознание, слух и воображение каждое слово и каждый образ, он «с головой» окунался в любимые произведения. Оттого так достоверно звучала его самооценка многолетней работы по интерпретации «Мертвых душ»: «сейчас я над и в Чичикове»[618].

На страницах книги Ремизов позволял себе не только вступать в диалог со своим великим собеседником, но и оспаривать и даже подвергать сомнению его художественный замысел. Бесцельный мечтатель Манилов неожиданно преображался в «скромного, образованного офицера», причастного к «Союзу благоденствия», вынужденного после декабрьских событий подать в отставку и отбывать ссылку в своей деревне. Защищая героя, не одним поколением читателей презираемого, да и самим его творцом высмеянного, Ремизов затевал с автором «Мертвых душ» вполне предметный спор:

> «Гоголь: „у каждого есть задор: собашники, лошадники, знакомство с высокопоставленными лицами, „раболепство“, наконец, свистнуть кого-нибудь в морду, а Манилова характер — без задора.
>
> — Николай Васильевич! а маниловское „парение“, то, что зовется „маниловщиной“, а по Герцену и Бакунину „прекраснодушие“. И „доверчивость“, за что он прослыл „дурачком“: все, кого он ни встречает, „прекрасные люди“, в каждом человеке он чувствует человека, без рассуждения, сердцем. И эта его человечность, это ль не задор?“»[619]

Воплощая в реальность свой замысел, Ремизов хорошо понимал, что преисполненную поучительного смысла жизнь Гоголя невозможно заключить в рамки хронологического рассказа, подтверждаемого документальными свидетельствами: «Знание, как итог только фактов, не может дать исчерпывающего представления о человеке, в протокольном знании нет живой жизни. Только бездоказательное, как вера, источник легенд, оживит исторический документ, перенося его в реальность неосязаемого мира»[620]. Калейдоскопический дискурс включал в себя, помимо русской классики, еще и отображение ремизовских фантазий, домыслов, догадок и даже «снов». Почти буквальное «присвоение» (незаметная обработка, мельчайшие дополнения) «чужого» текста позволяли писателю совершать мгновенные метаморфозы, то преобразуясь непосредственно в героев

повествования, то вновь возвращаясь к собственному «Я». Позволяя классическому тексту играть новыми смыслами, Ремизов уже в собственном сознании открывал новые горизонты бытия: «Манилов прошел к себе. Уселся в кресло. Закурил. И думал о Чичикове, радуясь, что доставил ему небольшое удовольствие. Если бы им жить вместе, незаметно проходили бы часы деревенской скуки, изучали бы какую-нибудь науку — памятники древней русской письменности, словарь Даля, и потом рассуждали бы о мыслях и словах»[621].

Демонстративное появление художника-интерпретатора внутри известного сюжета — в оболочке героя, в диалоге с автором произведения — наглядно утверждал в правах тему игры. Особенно отчетливо процесс «вживания» в гоголевские тексты прослеживается на примере сравнения редакций «Серебряной песни». В первой редакции повествование ведется описательно, от третьего лица — не названного по имени, но вполне узнаваемого главного героя, оглядывающего мир вокруг себя и мгновенно постигающего суть видимого. Мистическая сцена его пришествия в мир под звуки «серебряных песен» завершалась пассажем о затихающей ярмарке и упоминанием байки о черте «в красной свитке», которому «так стало скучно, так скучно по пекле, что до хоть до петли»:

> «Распаленными глазами он взглянул на мир — „все как будто умерло; вверху только, в небесной глубине, дрожит жаворонок, и серебряные песни летят по воздушным ступеням на землю“. За какое преступление выгнали его на землю? Пожалел ли кого — и мятежное сердце не покорилось, и живая душа его захотела воли? Какой лысый черт или тот хромой, первый на выдумки и озорство, позавидовал ему? А эти рожи, замазанные сажей, <…> — все хвостатое племя — обрадовалось! Да, как собаку мужик выгоняет из хаты, так выгнали его из пекла.
>
> И вот он один под звездами синий, в алом шумящем сиянии — „гром, хохот, песни слышались тише и тише; смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха; еще слышалось где-то топанье, что-то похожее на ропот отдаленного моря, и скоро все стало пусто и глухо“, и — скучно — до петли. И как быть выгнанному на землю неисходно? Как стать человеком?
>
> Он выпил „сок“ земли — и его красная, горящая, как огонь, „свитка“ пропала. И, обернувшись в человека, он стал как все, без „когтей на лапах и рожек на голове“:

какой-то „добрый человек“ — гуляка. И заметил он, что человек — вор, что человек — глуп и… свинья, а самая верная и крепкая власть — страх.

И обернувшись в свинью, побежал он в Сороченцах на ярмарке, вздувая красный страх по дороге, и хрюча — „ла-бар-дан“!»[622]

В последней редакции общий набор цитат и первоначально задуманная сюжетная интрига остались прежними, но книга открывалась монологом от первого лица. В отдельных откровениях героя намечались пунктирные связи не только с повестью «Сорочинская ярмарка», но и с другими произведениями Гоголя:

«Распаленными глазами я взглянул на мир — „все как будто умерло <…>“. За какое преступление выгнали меня на землю? Пожалел ли кого уж не за „шинель“ ли Акакия Акакиевича? за ясную панночку русалку? — или за то, что мое мятежное сердце не покорилось и живая душа захотела воли? Какой лысый черт или тот, хромой, голова на выдумки и озорство, позавидовал мне?

А эти — все эти рожи, вымазанные сажей, черти, <…> все это хвостатое племя, рогатые копытчики и оплешники, обрадовались!

Да, как собаку мужик выгоняет из хаты, так выгнали меня из пекла.

Один — под звездами — белая звезда в алом шумном сиянии моя первая встреча».

В целом смена регистров повествования в гоголевских главах книги спонтанна и алогична: иногда слышен монолог героя, который в оригинальном тексте являлся всего лишь объектом описания (Ноздрев, Чичиков), иногда разворачивается диалог классиков, возможный исключительно в реальности сна: «И Гоголь заплакал. „Боже, как грустна наша Россия!“ отозвался Пушкин голосом тоски. Гоголь поднял глаза и сквозь слезы видит: за его столом кто-то согнувшись пишет. „Кто это?“ — „Достоевский“, ответил Пушкин. „Бедные люди!“ сказал Гоголь и подумал: „растянуто, писатель легкомысленный, но у которого бывают зернистые мысли“ заглянув в рукопись, с любопытством прочитал заглавие: „Сон смешного человека“. И проснулся»[623].

Нередко хрестоматийный текст словно выходит из повиновения и существует помимо авторской воли; или неожиданно проявляется ремизовский голос, который

высказывает острые замечания по поводу поэтики и художественных приемов в классических текстах: «Толстой следует Гоголю: под его глазом все вылезает на свет Божий в смешном виде. У обоих изощренность зрения: мир явлений — пестрота Майи, непроницаемая простому глазу, для них сквозная»[624]. Свое толкование знаменитой поэмы Ремизов осуществлял, двигаясь «кругами»: «…начал круговое построение „Мертвых душ“: круг Ноздрева. Надо закончить к февралю 1952 г. (сто лет со смерти Гоголя)»[625]. Гоголевские герои разделены по типологическим признакам на трехчастные группы: «воздушную тройку», состоящую из Ноздрева, Чичикова и Манилова, и «хозяйственную тройку», включающую Коробочку, Плюшкина и Собакевича — «Гоголь богатый: не одна, а две тройки»[626]. Причем Ремизов прорабатывал линию каждого героя в отдельности, в результате чего образы оказывались самоценными, не зависящими ни от фабульной канвы, ни от соотнесения с главным персонажем поэмы — Чичиковым.

Рукописные варианты «Огня вещей» отражают процесс освобождения произведения от примет гладкого, литературного повествования. В частности, при сравнении черновых автографов и наборной рукописи обращает на себя внимание тенденция к эллиптическому построению фразы. В черновом варианте главы «Райская тайна» было: «…я слышу <…> глас из рая и глас из ада: „Бог не попустит!“ У Пульхерии Ивановны <…> на жестокое замечание Афанасия Ивановича о пожаре: „их дом сгорит“. И у Сони из ее жертвенного сердца на „каторжное“ (по-другому Достоевский не может) отчаяние Раскольникова, что „она захворает….“». В окончательном тексте исчезает существительное «отчаянье», а «книжная» пунктуация изменяется под мелодику и логику произносимой речи: «…я слышу <…> глас из рая и глас из ада: „Бог не попустит!“ У Пульхерии Ивановны <…> на жестокое замечание Афанасия Ивановича о пожаре: „их дом сгорит“; и у Сони из ее жертвенного сердца на каторжное (по другому Достоевский не может) Раскольникова, что „она захворает….“»[627].

От редакции к редакции не только изменялся сам строй повествования, но и пунктуация приобретала сугубо индивидуальную манеру, весьма условно соотносившуюся с общепринятыми нормами и правилами. Окончательная доработка текста проходила довольно мучительно для автора, который жаловался в письме к Н. В. Кодрянской от 18–19 февраля 1954 года: «Жду корректора из типографии от Резникова — придет обличать меня за мою „безграмотность“ и я терпеливо буду слушать, а все будет так, как написано»[628]. Писатель упорно

работал над созданием «неписанного» языка, передающего речевой жест: «Надо научиться говорить двумя голосами 1) к кому обращаетесь 2) и тот отвечает»[629].

Постоянная смена стилей и методов диктовалась также и эмоциональным отношением Ремизова к материалу. «Пушкинские» главы, в отличие от «гоголевских», наполнены логическими рассуждениями. Обращение с чужим текстом здесь более «правильно»: цитируемые слова не только заключены в обязательные кавычки, но и представлены максимально аутентично источнику. Даже столь незначительные детали обнаруживают совсем иной градус взаимодействия автора с материалом и совсем другой — более рационалистичный и аналитический — художественный интерес. Отдельные литературные сновидения, присутствующие в классических текстах Пушкина и Тургенева, автор «Огня вещей» систематизировал и классифицировал по всем законам историко-литературного жанра: у читателя даже может возникнуть иллюзия своеобразной «научности» в связи с тезисными рассуждениями («Дар Пушкина») или же пронумерованной типологией снов («Тридцать снов»). Однако и здесь — самой выборкой цитат, систематизацией снов по темам, оригинальным комментированием — Ремизов так расставлял акценты и воспроизводил приемы, что его собственный текст сохранял общие ирреальные свойства, присущие остальным главам книги.

Творческий процесс, связанный у Ремизова, как правило, с проговариванием текста и его наглядной репрезентацией, является художественным *пересказом* еще и в буквальном смысле слова, поскольку — «с памятью зрение, а с глазом слух»[630]. «Только голосом можно передать всю глубину словесных знаков смутных и безразличных при чтении непоющими глазами. Только с голоса слышно, что Днепр не Днепр, а библейский Геон, Фиссон, Тигр и Ефрат, а Черное море не Черное, а Тивериадское, прародина всего живого на земле. И только через голос звучен обрекающий приговор судьбы и предостережение: глас человеческой мудрости»[631]. Аналогичное признание содержит и следующий комментарий Ремизова: «Пишущие стихами уже по самому способу своего словесного выражения вынуждены особенно внимательно подходить к слову, выбирать слова — слышать слово, а у китайцев все равно, что и видеть, слышать и видеть отдельные слова и соотношения слов…»[632]

Сохранилось немало свидетельств, запечатлевших уникальную ремизовскую манеру чтения вслух произведений русской классики. Один из мемуаристов вспоминал: «В Берлине А. М. Ремизова я в первый раз увидел и услышал в ателье

художника Н. Зарецкого, где изредка устраивались литературные вечера. <…> В тот вечер в ателье Зарецкого я увидел Блока, услышал голос Достоевского — настолько была велика сила ремизовского чтения»[633]. Особенно примечательны в этом плане воспоминания Н. В. Резниковой: «Все кому посчастливилось слышать чтение А.М. с эстрады, никогда его не забудут. <…> Его искусство чтения было несравненно: очень выразительное, без внешних эффектов, подчеркиваний и усилений — он скорее прибегал к понижениям и паузам. Чтение Ремизова производило огромное впечатление и заставляло присутствующих слушать, затаив дыхание. Даже те, кому искусство Ремизова было непонятно и скорее враждебно, слушали с восхищением. Известные всем отрывки из русских классиков слушались, как в первый раз. Каждое слово оживало, получало новый смысл. А.М. любил русскую литературу и с радостью „открывал“ своим слушателям Пушкина („Сказка о рыбаке и рыбке“, „Цыганы“), прозу Лермонтова, Толстого, Тургенева, Лескова и менее известных или забытых — Погорельского, Вельтмана, Слепцова. И „самое проникновенное“ — Достоевского и Гоголя — это было его любимое. <…> При чтении А.М. сильно переживал „Вия“ и свое волнение сообщал слушателям. Холод проходил по спине, когда голосом своим Ремизов вызвал образ старухи-ведьмы. <…> Своим голосом и ритмом чтения Ремизов передавал всю поэзию Гоголя и чары ее колдовства. Я думаю, никто никогда не читал Гоголя, как Ремизов; слушатели бывали околдованы. Слушали жадно: морской ветер, старцы бегут по морю, спросить выпавшее слово молитвы: „Трое вас, трое нас…“ („Три старца“ Л. Толстого). Глубокий поклон матери сыну, под медленные удары колокола („Подросток“ Достоевского). Из Тургенева Ремизов выбирал сон Лукерьи („Живые мощи“): она жнет, а в руке ее серебрится вместо серпа месяц. А.М. читал свои любимые произведения. Он уверял, что не трудно читать громко: совсем не нужно повышать голос, стараясь из себя выдавить звук, а надо как бы дышать в себя»[634].

Мемуаристка, описывая публичные выступления писателя как творческий процесс, зафиксировала немало важных деталей. Чтение вслух немногим отличалось от чтения «про себя» — в этом, собственно, и состояла принципиальная разница между выступлениями Ремизова на публике и художественным чтением какого-либо профессионального актера: «От моего актерства — мое чтение. Но „чтение“, не „игра“. Профессиональные актеры при своих дарованиях голосовых и мимических читать не могут, не в состоянии отказаться от игры, „Игра“ нарушает ритм — от произведения ничего не остается»[635]. В то время как артист стремится отображать текст, Ремизов скорее его конгениально

воображал. Выразительность чтения обеспечивалась не театральными — *искусственно* игровыми — приемами, а исключительно художественными достоинствами текста как такового. Отсюда же проистекало и недоверие Ремизова к театральному исполнению многих текстов русской классики — в частности, к постановке на сцене знаменитой комедии: «„Ревизора“ только и можно читать, а не смотреть. <…> При игре ритм рассказа нарушен: слово только матерьял; в игре свой ритм. И то, что видишь, читая, никогда не увидишь, глядя на сцену. Книга одно, театр другое»[636].

Противопоставление *книга — театр* основывается на едином для всех видов искусства понятии представления (репрезентации), которое Ремизов в каждом отдельном случае наполнял различным содержанием. В театре исполнение, диктуемое конкретным, заданным в тексте художественным образом, несомненно, ограничивает зрительское восприятие. Чтение, особенно чтение вслух, раскрепощает воображение, дает полную свободу умозрительно представлять образы, примеривать их к себе и домысливать. Сохраняя абсолютную значимость слова, чтение не заслоняет его лицедейством. И хотя образы, возникающие в сознании читателя, отличаются от авторских, однако именно озвученное слово позволяет наиболее полно сохранить приметы исходного инварианта.

Существуют разные степени восприятия, обусловленные личностью реципиента. Процесс чтения предполагает определенную предуготовленность; читая, мы можем примерять к постигаемому тексту смыслы, рождающиеся в нашем сознании. «Когда говорю о читателе „пошляк“, — рассуждал Ремизов о двух типах читателей, — слово „пошляк“ употребляется не в бранном, а в старинном значении слова. Это слово „пошлый“ (привычный) — проторенный путь. Так я делю критикующих читателей на „пошляков“ и необыкновенных — пытливых. Необыкновенные — редкая встреча меня радовала, а к пошлякам был терпелив»[637]. О том, что для такого уникального искусства, как чтение, требуется особый талант, писатель заговорил именно в последние годы работы над «Огнем вещей»: «Я чувствовал вокруг себя беспредельность и глубину мне заказанную. Перейти за положенную грань, набраться чужого ума и любопытство к людям — вот чем пристрастила меня к себе книга. Книга — моя вторая земля, и сколько раз говорил себе: пускай меня загонят в щелку, все отступятся, книга останется со мной. Я никак не мог представить, что в конце моих дней сумрак покроет мои глаза. А какие встречи! За ученические годы, с начала моей жизни до тюрьмы и первой ссылки в Пензу, я прочитал столько, как

никогда потом: ни в ссылке, ни в скитаниях, ни в Петербурге. Пожалуй, можно только сравнить со временем заграничной жизни. А теперь я выпрашиваю, как милостыню: „почитайте“»[638].

Ремизов-чтец погружался в пространство произведения и увлекал этим своих слушателей. «Декламатор» не отводил себе никакой внешней роли; напротив, он как будто становился вместе с литературными героями в одну плоскость художественного повествования и, не прибегая к лицедейству, оставался в пределах вербальной оболочки текста, тогда как слушатель становился зрителем собственных представлений, рождавшихся параллельно и одновременно со звучащим словом. Сила впечатления определялась не внешними эффектами, а познавательной направленностью чтения. Ремизов не просто воспроизводил текст, он «пробуждал» и «одушевлял» его, оттого озвученный образ получал художественно-пластическое воплощение. Подобный «театр теней» возникал благодаря последовательному процессу перевода текста с письменного языка на устную речь и с озвученного на изобразительный.

Неудивительно, что художественная ткань классики заменяла Ремизову повседневную действительность, становилась контекстом личной жизни. «Как бы превращая себя в другого» (согласно этому герменевтическому правилу, сформулированному еще Шлейермахером, индивидуальность автора следует постигать в непосредственном восприятии с целью понять писателя лучше, чем он сам себя понимал[639]), Ремизов ощущал в себе подлинную способность изъясняться языком классических героев, ощущать их мысли, видеть их сны, быть участником мистических коллизий и магических метаморфоз, устремляясь к тем замыслам, которые возникали в сознании их великих творцов. «Весь охваченный жгучим вийным веем я вдруг увидел себя, забившимся за иконостас алтаря, невидимым для подземных чудовищ с отвратительными залупленными хвостами. Я различаю из-за своей засады в трепещущей от свечей, облитой светом трутовой ветхой церкви в третью и последнюю ночь Хомы Брута»[640]. Ремизов-чтец открывал слушателю магию литературного творчества как такового, заключавшуюся не столько в озвучивании текста, сколько в его *осуществлении,* — текст буквально воплощался в слове и, воплощаясь, наполнялся новыми смыслами. По сути такое восприятие чтения приближалось к процессу посттворчества, которое подразумевает раскрытие нового содержания пусть даже и хрестоматийно известного литературного текста уже в самом индивидуальном сознании читателя, зрителя, слушателя.

Суть пушкинского феномена писатель, как и в случае с

Гоголем, раскрывал через сближение собственного представления о поэте с неким мифологическим образом. Гоголь для Ремизова — «озорная кикимора», мятущаяся между человеческим и демоническим, в то время как творчество его органично и нераздельно, подобно стихийной силе: он — «весь кипь и хлыв слов»[641]; Пушкин в некотором смысле его антипод: демон. Он — «…один из тех, кто выведал тайну воплощения Света; с лилией, поднявшись со дна моря и, пройдя небесные круги, <…> явился на землю…» Обнаруживая антитетические взаимодействия между великими мастерами слова, Ремизов постепенно выстраивал оригинальную систему соотношений между произведениями русской прозы, в которых сон оказывался не столько литературным приемом, сколько первостепенным, определяющим признаком, характеризующим инфернальную природу самого литературного дара, открывающего дорогу в мир вечных сущностей.

В представлении Ремизова словесная материя Пушкина соединяла два противоположных типа художественного воспроизведения жизни — поэзию и прозу. Пушкинская поэзия казалась отображением подлинного и вечного, открывала сознанию путь к свободной фантазии и игре воображения. «…Мой слух, — делился идущими еще из детства впечатлениями Ремизов, — был и моим воплощением — я чувствовал себя Татьяной, Марией, Самозванцем, Лебедью, Белкой — веретенным ритмом сказки; и я не только чувствовал, я вдыхал и ту природу — землю этих образов и ритма: Россия, русская речь. А еще позднее я сказал себе: я слушал и чувствовал, я воплощался в Татьяну, Марию, Самозванца, Лебедь, Белку под чарами слова…»[642] Проза, напротив, ассоциировалась в его творческом восприятии лишь с искусной подделкой жизни. Как музыкант, не терпящий фальши, Ремизов выверял пушкинские тексты на звучание и не находил в них того очарования, каким блистала поэзия: «…занимаясь словесным ремеслом, я взялся читать по-своему: я следил словами, выговаривая и прислушиваясь; и у меня осталось: читаю „стилизованные рассказы“. <…> Традиция пушкинской прозы не в словесном материале — я не нашел ничего от пушкинской поэзии, и слух не Пушкина»[643].

Другой очерк о Пушкине, посвященный свободной русской речи (в «Огонь вещей» он вошел под названием «Живой воды»), открывался энигматической сентенцией: «С Пушкина все началось, а пошло от Гоголя». Язык Пушкина — Альфа и Омега русского литературного языка, его прекрасный эталон. Поэт первым задал тревожный вопрос: «Заговорит ли Россия по-русски?» Однако, по Ремизову, «проза Пушкина <…> — думано

по-французски и лада не русского»[644], в то время как Гоголя природа наделила величайшим даром — «владеть, как никто, словом»[645]. Работая над очерком, Ремизов вполне отдавал себе отчет в том, насколько многогранна и значима затронутая тема, вероятно, высокая степень ответственности заставила его обронить в письме к А. Ф. Рязановской 20 мая 1949 года, сразу после завершения работы над статьей к 150-летию Пушкина, следующее признание: «Мне так трудно такое писать, я не ученый»[646].

Бесспорно, оригинальная мысль Ремизова плохо уживалась с общепринятым научным дискурсом. На эту особенность художественного дарования писателя впоследствии обратила внимание и критика: «…настанет время, — писал Г. Адамович, — когда во всеоружии исторических и лингвистических знаний, подлинный ученый, наделенный при этом подлинным чутьем к слову, установит к ремизовским призывам и обличениям единственно верное решение: как к любопытной, курьезной, очень талантливой причуде, как к занимательной и даже соблазнительной ереси, — в соответствии, впрочем, со всем творческим обликом Ремизова, где причуды, затеи, игра, капризы и странности чувствуются за каждой чертой»[647]. Когда Ремизов еще только приступал к своему «странствию по душам» (выражение Льва Шестова) русской классики, он осознавал несомненное превосходство художественного мышления над методологией профессиональных историков литературы. Его суждения о литературных произведениях являлись результатом не столько строго логического анализа, сколько итогом личных, глубоко интимных душевных переживаний.

Пушкинская тема открыла простор рассуждениям писателя о словесном материале русской классики. Находясь большую часть своей творческой жизни в чужой языковой среде, Ремизов был чрезвычайно озабочен проблемой сохранения индивидуальности русской речи, как в ее общенациональном звучании, так и в авторской неповторимости. Страстно желая, чтобы его собственные произведения издавались не только по-русски или по-французски, но и на других языках, писатель, казалось бы, сам создавал препятствия для их перевода. «Мне очень трудно писать и из-за глаз и еще, я теперь понял, во мне постоянная борьба двух грамматик: иностранная с природной русской (неписаной), — делился он своими сомнениями с Г. П. Струве 5 февраля 1946 года. — Когда пишут о двух направлениях в русской прозе: пушкинской и гоголевской — это не верно: надо делить на иностранную и русскую (едва-едва пробивается). А Гоголь — какой же он русский? Гоголь — польский (я говорю о стиле).

Гоголь-Марлинский и его учитель польскому Сенковский. Переписываю по 5–6 раз! Все мне кажется литературным, что переводится на иностранный язык. А добиваюсь я своего, нашего природного — непереводимого»[648].

В конце 1944 — начале 1945 годов Ремизову самому пришлось решать непростую задачу перевода русской классики, когда французское издательство «Quatre Vents» по рекомендации художника Ю. Анненкова обратилось к нему с двойной просьбой — перевести рассказ Достоевского «Скверный анекдот» и написать предисловие к готовящемуся изданию. Если в Гоголе Ремизова всегда привлекало волшебство слов, создающих яркий цветной мир, то Достоевский открыл для него духовную силу материализующейся мысли. Анненков вспоминал, с какой серьезностью и вместе с тем с иронией Ремизов относился к этой теме, открывавшейся вместе с проникновением в поэтику и языковую структуру произведения Достоевского: «Однажды, в этот период, я забежал к Ремизову осведомиться — как и что? Стоял ясный и солнечный день, а в комнате были закрыты оконные ставни и горела электрическая лампа. Заметив удивление на моем лице, Ремизов пояснил: — Комнатенка крохотульная, махонькая, а работище огромная, места для нее недостаточно: выпирает в окно. Вот и приходится запирать наглухо ставни»[649]. В печати появился лишь перевод рассказа, сделанный Ремизовым (в этой работе писателю помогал французский литератор и переводчик Ж. Чузевиль), а предисловие (вошедшее в «Огонь вещей» под названием «Потайная мысль») вместе с историко-литературным комментарием (так никогда и неопубликованным[650]) издательство, по свидетельству мемуариста, отвергло, сочтя его «не отвечающим требованиям французского читателя». Анненков, очевидно, был недалек от истины, когда предположил, что «ремизовское предисловие показалось издателям недостаточно академичным»[651]. Бесспорно, такое исследование было противопоказано приверженцам хрестоматийного знания, поскольку основным поводом к созданию очерка вновь стало желание писателя раскрыть «неочевидные очевидности», обратить внимание на волшебный строй классической прозы Достоевского, восходящей к поэтике Гоголя.

Приступая к работе над очерком, посвященным «Скверному анекдоту», Ремизов спрашивал библиофила В. В. Бутчика — своего постоянного консультанта по истории русской литературы XIX века в письме от 16 ноября 1944 года: «…хотелось бы мне узнать историю этого рассказа. У Бэма нет ничего. Нет ли в „Литерат[урном] наследстве“ там, где о Достоевском. М. б., кто-

нибудь писал специально? (я не встречал)»[652]. Уже закончив статью, Ремизов написал своему корреспонденту: «Я вам очень благодарен за все указания. Поминаю о вас и в моих „Наблюдениях“ о Ск[верном] Анекдоте»[653]. Действительно, эссе начинается, как «принято» — с обзора критической литературы: «как возникло литературное произведение, и что о нем думали и думают». Однако тут же научный анализ обрывается весьма резким заключением: «Все это уже сказано и пересказано, — „обносившееся“, но я подхожу к Достоевскому и хочу всеми словами сказать: Достоевский так, общими мерками, неизобразим».

Писатель смело берется за разоблачение всего комплекса предвзятых суждений, касающихся художественного мира Достоевского. Он выдвигает контраргументы, ставящие под сомнение поверхностное мнение о Достоевском как о писателе, живописующем лишь мрачные стороны человеческой натуры: «О Достоевском пошла слава: „достоевщина“ — чад и мрак». Наиболее важным пунктом своего несогласия Ремизов объявляет общераспространенное убеждение в скупости и невыразительности художественных средств языка Достоевского: «И это тоже не правда. Достоевский ученик Гоголя, а стало быть, на слово — глаз». «Скверный анекдот» — единственный в своем роде фантастический рассказ Достоевского, написанный, как указывает Ремизов, по аналогии с одним из сказочных повествований «Тысячи и одной ночи». Автор предисловия находится под глубоким впечатлением от ирреальности повествования, представляя его как «обоюдный» сон двух героев — Пралинского и Пселдонимова и перемещая действие в сновидческую реальность. Происхождение этого загадочного рассказа Ремизов объясняет «каторжной памятью» его создателя: «„Скверным анекдотом“ Достоевский начинает свой путь туда» («Потайная мысль»). Судьба, поставившая Достоевского на Семеновском плаце перед лицом смерти, открывает будущему писателю «потайное» знание о запредельном, нездешнем мире, что, собственно, и объединяет Достоевского и Гоголя.

Помимо владения своим ремеслом, для литератора важен и такой источник творчества, как высокое эмоциональное переживание: у одних это то, что можно определить чувством — будто «схватило за сердце», у других — «веселостью духа». Собственный творческий импульс Ремизов черпал из двух стихий: «Моя душа, обжигаясь, плачет тяжелыми слезами. Огонь и влага. Я заметил, только в таком состоянии у меня возникает желание слова»[654]. Даже свои творческие состояния Ремизов определял в категориях сновидческой поэтики. Письмо к Н. В. Кодрянской,

написанное им 21 августа 1949 года, явилось своего рода выражением творческого кредо, сформировавшегося благодаря темам Гоголя и Достоевского: «Думал, как судят о человеке. Как Мочульский о Гоголе и Достоевском. Трафареты, шаблоны-штампы, или по-русски, с набитого глаза. И Гоголь, и Достоевский выходят коротенькие. Мочульский доброжелательный, сердечный и очень образованный, но душевно бедный и силы его ограничены, и не „свое“, „загадочное“ он переводит на общепринятое. Но, бывает, и люди одаренные определяют необычное общим именем, чтобы отмахнуться и успокоиться. Биографии всегда похожи на биографов и оттого человеческий мир кажется таким бедным: весь-то он — на ладони унесешь и щуриться не надо, все отчетливо и ясно»[655].

Углубляясь в историко-литературную работу и добиваясь стилистического совершенства, Ремизов постоянно чувствовал сопротивление языковой материи: «Продолжаю о Гоголе, — и учусь русскому — много не могу, глаза не берут»[656], — писал он А. Ф. Рязановской 23 сентября 1949 года. Та же волнующая тема нашла отражение и в очерке «Живой воды»: «Подумайте, втискивать мои горячие слова в чужие формы…»[657] Собственную характеристику меры вещей — «дело не в словах, а в словесном ладе» — Ремизов осознанно противопоставлял позиции тех многочисленных «оценщиков литературы»[658], для которых привычные представления о грамотности или безграмотности служили критерием восприятия художественного произведения, где «все правильно, ни одной грамматической ошибки и запятые на месте: на глаз серо-пего, пальцам вязко, уху — „щи“». Однако — «как распознать под такой причастно и деепричастной придаточной тянучкой природный лад живой русской речи: кратко и крепко?»[659]

Ремизов отчетливо понимал, что репрезентируемые образы свободнее и вариативнее, нежели тот язык, который фиксируется печатным словом. «Слово никогда не покроет мысли, а исподняя мысль не выйдет из-под спуда: я говорю одно, думаю другое, а под-думываю третье, но я и говорю так, а не по-другому, и думаю, как думаю, потому что „поддумывается“. <…> Простым глазом и этим ухом не добраться, надо углубить действительность до невероятного — до бредовой завесы»[660]. Тема восхождения к «исподней мысли» позволяет указать на весьма значимое соответствие между ремизовскими герменевтическими практиками и взглядами на язык М. Хайдеггера. Немецкий философ также полагал зрение и слух, в***и***дение и слушание не противоположными друг другу элементами чувственного восприятия, рассматривая их в качестве интегрированного

мыслительного опыта «вы-сматривания» и «вы-слушивания». «Мышление в хайдеггеровском понимании — это то, что способно слушая видеть и видеть слушая (Das Denken ist ein Er-hören, das erblickt). <…> Слушание и в***и***дение составляют собой мыслительный опыт, но сам мыслительный опыт не самодостаточен, он принадлежит языку, называющему вещи по определенным правилам, которые в то же самое время являются и правилами мышления, и правилами чувствования. Действительно, <…> как можно услышать „голос бытия“, который является беззвучным, погруженным в глубокое молчание? Мы услышим его, если сможем принадлежать языку, на котором говорит бытие сущего»[661]. Параллель с Хайдеггером любопытна еще и потому, что именно язык всегда был для писателя тем самым «домом истины Бытия»[662], внутри которого только и может проявляться смысл человеческого существования.

Рисунки писателя

Собственные графические упражнения А. М. Ремизов оценивал не без доли известного самоуничижения: «картинки свои не ценю, но для какой-то истории может быть любопытно, что бывает, когда слова не пишутся и не выговариваются»[663]. Однако сама сознательная демонстрация используемого приема — рисунок создается, «когда слова не пишутся и не выговариваются», — свидетельствует о том значении, которое писатель придавал этим «картинкам» в общем ритме творческого процесса. Обращаясь 15 июля 1949 года к А. Ф. Рязановской, он писал: «Гоголя я не бросаю. <…> Сны Гоголя я рисую. Когда-то все подготовил и все мои рисунки пропали (не совсем, но их найдут, когда меня не будет на свете). А сейчас я рисую — МОЯ ГЛАЗАТАЯ РУКА, рисуя, не вижу. Это называется „раскованный рисунок“»[664].

Выражение «рисуя, не вижу» можно воспринимать буквально — как надвигающуюся слепоту, а можно интерпретировать как метафору, отражающую процесс интуитивного постижения сути вещей. «Раскованный рисунок» оказывался зафиксированным в образе (или образах) результатом особого, внедискурсивного, алогичного и «бессознательного» познания, близким к интуитивному направлению в древнекитайском искусстве, где «образ — это единство индивидуального и универсального», когда «мысль не изгонялась из художественного творчества <…> и художник вовсе не представал ребенком, который не ведает, что творит», а творчество прежде всего являлось осознанным актом, «бессознательный» элемент которого означал «лишь отсутствие добавочного, дискурсивного сознания критика или историка, которое несущественно для настоящего художника»[665]. В процессе такого непосредственного понимания снимались стереотипные представления, заученные характеристики, отбрасывалось все искусственное и случайное.

Нельзя сказать, что абсолютно все художественные тексты поддавались творческой рефлексии Ремизова, о чем, в частности свидетельствуют его рассуждения о прозе Чехова: «Чехову никаких снов не снилось, хотя о снах он поминает („Дуэль“). Мир для него скован Евклидом, — его мир: Реникса с заколоченными окнами — простая обстановка. И даже, при повышенной температуре — где для Гоголя, Достоевского и Толстого пролет в другой мир — для Чехова только галлюцинация по Бюхнеру, Фохту и Молешотту — из образов мысли „больного“, возможно с бредовой завитушкой, но ничего нового, никаких „клочков и

отрывков“ другого мира. И когда я задумал нарисовать из Чехова, как я рисовал из Гоголя, ничего не нашлось, — „прямая кратчайшее расстояние между двумя точками“ — этим исчерпывается рисунок»[666].

Ремизову, несомненно, была чужда идея механического синтеза искусств, в том числе и произвольного объединения литературы и графики: «Живописующий писатель такая же бессмыслица, как рассуждающий художник, и то, что называется „картинностью“ в литературе — какая бедность! Слово бессильно выразить свет „неба“. И это из самой природы двух блистательных, таких отдельных, своязычных искусств. Но я могу, взглянув на картину, задуматься и высказать всю бурю моих мыслей, а художник разглядеть за словами и написать весь красочный кавардак…»[667] Во всех своих действиях он руководствовался принципом полноты, в соответствии с которым употребление различных техник обусловлено внутренним содержанием постигаемой сущности: «„Живопись“ и „слово“ — что еще представить себе более противоположное: „глаз“ и „глазатая рука“ (зрительный нерв в руке) и свет „неба“, и не рука, не глаз, а „голос“ и „мысль“ и свет „сердца“»[668]. К творчеству писателя побуждало непосредственное художественное впечатление, передаваемое голосом, «зрительным нервом» руки, буквально воспроизводящей на бумаге каждое слово.

Подобно тому, как при чтении на публике Ремизов не стремился к демонстрации артистизма, так и рисование не осознавалось им как графическое мастерство. Художественное изображение являлось, скорее, переходной стадией, связывающей осмысление текста и его интерпретацию. (В этой связи уместно обратить внимание на программы и пригласительные билеты на вечера чтения произведений Гоголя, Пушкина, Тургенева, Толстого, Лескова и Достоевского, собственноручно исполненные Ремизовым в виде квадратиков картона с аппликацией из цветной бумаги и витиеватой подписью). Н. В. Резникова вспоминала об уникальном методе освоения им чужих текстов: «Старым стило, которое он макал в чернильницу с черными чернилами или тушью, он быстрым и уверенным штрихом своей сильной — до конца жизни сильной — рукой чертил лица и фигуры действующих лиц произведений, над которыми он работал. Изучая источники и матерьялы к кельтской легенде о Тристане, которую он писал по-своему, или перечитывая Гоголя для книги „Огонь вещей“, А.М. зарисовывал всех персонажей. Эти рисунки очень сильны и выразительны, и несмотря на простоту приема, сделаны с большим мастерством»[669].

Начало будущей книге положило эссе «Тайна Гоголя»,

опубликованное в 1929 году в журнале «Воля России». Именно здесь Ремизов впервые решился на свободную интерпретацию личности классика, представив его в мифологическом образе — «бесподобным подобием человеческого». Год спустя, также на страницах «Воли России», появилось первое «аналитическое» произведение, построенное как исследование жанра сна в русской литературе — очерк «Тридцать снов Тургенева. 1818–1883». Здесь был помещен и этюд «Примечание к моим рисункам», за подписью «А.Р.», манифестировавший оригинальный творческий метод изучения природы сновидений. Чувствуя себя готовым к большой работе. Ремизов делился творческими планами с давним знакомым, историком литературы и издателем Ляцким: «Дорогой Евгений Александрович… <…> Затеял я о снах в русской литературе. О снах Тургенева (30 их) напечатали в В[оле] Р[оссии] № 7–8. Летом урывками (при всякой возможности) занимался Гоголем. Его сны необозримые. Одолел „Вечера“. Когда-нибудь, надеюсь, выпустить книгу. Сны — Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Толстого, Лескова, Тургенева и Достоевского. А чтобы все уяснить, рисую. Тут мне, как не специалисту, простор и воля»[670].

Первым циклом рисунков, посвященным снам в русской литературе, стал альбом 1929–1930 годов, в который вошли графические видения писателя, навеянные прозой И. С. Тургенева[671]. Небольшая часть из него (4 цветных композиции) была опубликована в 1930 году в белградском повременном издании «Руски Архив» вместе со статьей «Тридцать снов Тургенева. 1818–1883», переведенной на хорватский язык («Snovi kod Turgenjeva, 1818–1883»)[672].

О печатном воспроизведении своей графики писатель отозвался с сожалением: «Плохо, только намек на мои краски»[673]. Очередным произведением, также написанным к юбилею, стал очерк «Тургенев-сновидец», напечатанный в 1933 году в сентябрьском номере журнала «Числа» под общим заглавием «Пятидесятилетие со смерти Тургенева. Тургенев-сновидец. 28.X. 1818 — 22.VIII. 1883». В том же году эссе, переведенное на французский А. Перно-Фельдман (H. Pernot-Feldmann), вместе с 12 картинками, было выпущено отдельной брошюрой «Tourguéniev poète du rêve» в количестве трехсот экземпляров издательством «Hippocrate», специализировавшимся на выпуске медицинской литературы.

Оригинальная мысль писателя, выраженная в красках, не могла быть адекватно передана черно-белыми репродукциями. Тем не менее, литературный критик П. М. Бицилли с вниманием отнесся к оригинальному художественному методу Ремизова:

«Это пересказ, а частью перевод всех „снов“ у Тургенева, с иллюстрациями автора к ним. Не знаю, соответствуют ли эти рисунки тургеневским сонным грезам — думается, скорее, что нет. Но сами по себе они очень интересны и по замыслу, и по выполнению. <…> В предисловии и в конце книжки — тонкие, но подчас спорные замечания о языке и стиле Тургенева. Верно то, что говорит автор о „робости“ тургеневского языка, также об искусственности, с какою у него воспроизводится речь простолюдина»[674]. Высоко (хотя и не без доли иронии) оценил ремизовские рисунки и прозаик М. Осоргин: «Не только трудно, но и невозможно представить себе, чтобы Тургенев или его герои когда-нибудь грезили образами, изображенными Ремизовым и резко противоречащими тургеневской простоте и ясности: зато для толкования самого Ремизова и его произведений эти образы необходимы — во всей их сказочности и фантастической путанице, в их детской стилизации, богатейшей орнаментике („Песнь торжествующей любви“) и чертовщине. <…> Иллюстрации к „сновидениям“ принадлежат, кажется, к лучшим его художественным опытам, и право их полной оценки следует предоставить консилиуму художников и врачей; литературному суду они, во всяком случае не подлежат»[675].

Работу писателя в начале 1930-х годов над рисунками, так или иначе соотносящимися с будущей книгой «Огонь вещей», можно гипотетически реконструировать по рукописному документу, который был составлен художником Н. В. Зарецким — ценителем творчества Ремизова и его близким знакомым. В 1933 году в Праге Зарецкий организовал выставку «Рисунки русских писателей», где произведениям Ремизова-графика было отведено немало места, а по окончании работы выставки подготовил ее подробный каталог[676]. Здесь представлено значительное количество рисунков писателя, непосредственно связанных с классической русской прозой (они объединены в тематические циклы — Гоголь, Достоевский, Лермонтов, Лесков — с единой нумерацией листов), а также книга «Tourguéniev poète du rêve».

Особенно подробно расписан цикл «Рисунки к произведениям Н. В. Гоголя». Эти 54 листа представляли собой эстетически продуманную композицию, которая содержала портрет Гоголя, а также рисунки: «Сорочинская ярмарка» (2 листа), «Вечер накануне Ивана Купала» (4 листа), «Пропавшая грамота» (4 листа), «Майская ночь» (8 листов), «Заколдованное место» (1 лист), «Ночь перед Рождеством» (4 листа), «Вий» (9 листов), «Страшная месть» (15 листов), «Портрет» (3 листа), «Ив. Фед. Шпонька» (2 листа) и «Ревизор» (2 листа). Отдельно был представлен рисунок к «Старосветским помещикам». Остальные

графические серии — двадцать семь рисунков к произведениям Ф. М. Достоевского, три рисунка к произведениям М. Ю. Лермонтова и один рисунок к произведению Н. С. Лескова — в отличие от гоголевского цикла, не имели подробной росписи.

История других рисованных «прототекстов» «Огня вещей» отражается в сохранившихся списках, составленных самим Ремизовым. Первый, под заголовком «Рукописные иллюстрированные альбомы А. Ремизова», содержал 157 позиций и был опубликован в 1935 году в восьмом номере таллинского журнала «Новь». Время создания второго, значительно дополненного списка, озаглавленного «Мои иллюстрированные альбомы», по-видимому, относится к началу 1940-х годов. Он полностью включает в себя первый список и состоит из 260 позиций[677]. Число листов в альбомах в большинстве случаев превышает количество листов соответствующих циклов из каталога Зарецкого. Для сравнения, только по Гоголю Ремизов подготовил в 1935 году пятнадцать тематических альбомов к каждому отдельному произведению: «Гоголь. (Сердечная пустыня)» (5 рис.), «Побранки „Майской ночи“» (7 рис.), «Русалка (Майская ночь» и «Страшная месть)» (4 рис.), «Сорочинская ярмарка» (4 рис.), «Вечер накануне Ивана Купала» (6 рис.), «Пропавшая грамота» (6 рис.) «Заколдованное место» (3 рис.) «Ночь перед Рождеством» (6 рис.), «Майская ночь» (4 рис.), «Иван Федорович Шпонка» (4 рис.), «Старосветские помещики» (3 рис.), «Страшная месть» (6 рис.), «Вий» (10 рис.), «Ревизор» (4 рис.), «Портрет» (5 рис.)[678].

В списках фигурируют и другие альбомы, соотносящиеся с циклами, ранее представленными на пражской выставке: «Из Лескова» (16 рис. 22 стр. 1934); «Из Достоевского» (25 рис. 30 стр. 1934)[679]; альбом, названный по французскому изданию эссе о Тургеневе — «Tourguéniev poète du rêve» (47 рис.: 33 цветных, 14 черных. 70 стр. 1935)[680]; «Из Лермонтова» (9 рис.: 6 в красках. 1935)[681]. Появление новой, альбомной, формы, новая датировка рисунков из прежних циклов, изменение их количества свидетельствуют о том, что именно в эти годы писатель находился в потоке идей, связанных с творческим осмыслением русской классики. Как следует из названий обоих перечней, их содержанием стали уже не собрания или циклы рисунков, как в каталоге Зарецкого, а альбомы, с указанием общего количества рисунков, а иногда и соответствовавших им текстов.

Самым значительным «юбилейным» культурным событием явилась для эмиграции столетняя годовщина со дня смерти А. С. Пушкина. В ответ на приглашение принять участие в «пушкинских днях» Ремизов писал 7 июля 1936 года литератору

В. Перемиловскому: «С радостью поехали бы в Прагу, только эта поездка не представляется мне легко осуществимой. <…> Что я должен делать? Я не пушкинист. О Гоголе я мог бы прочитать и из Гоголя много. А о Пушкине что я могу сказать, кроме того, что и всякий скажет. Читаю о Золотой Рыбке. Пытался читать себе прозу, не звучит. Да и понятно: проза Пушкина — это итог XVIII в[ека], холодная, сухая, без вдохновения. И не в ней Пушкин»[682]. Результатом столь нетривиальных рассуждений стали две очередные «сновидческие» статьи Ремизова — «Морозная тьма. Сны Пушкина» и «Дар Пушкина» (1937). О своем художественном исследовании пушкинского творчества Ремизов сообщал в письме к Е. А. Ляцкому от 21 января 1937 года: «Всякий вечер вслух читал Пушкина… <…> Что получили мы от Пушкина, какой дар? На это и отвечаю по своим испытаниям: поэзия, работа, конструкция, сны, свет слова. Раз десять переписал мое короткое слово. Послед[ние] новости 10 фев[раля] выпускают Пушкинский №: возможно, что там напечатают. Сейчас рисую сны Пушкина, сделаю альбом, как Тургеневский»[683]. Благодаря юбилею появились и такие примечательные художественные работы на пушкинскую тему 1937 года, как новый альбом «Шесть снов Пушкина» (22 рис. 21 стр.) и альбом «14 отдельных цветных изображений к Пушкину». Уже после окончания торжеств они перешли в коллекцию С. Лифаря, о чем Ремизов сообщил в письме к Н. В. Зарецкому 12 декабря 1937 года: «Лифарю тогда же (ведь это еще весной) передал Пушкинские рисунки»[684].

В 1947 году Ремизов приступил к подготовке текста романа «Идиот» по-французски и написал предисловие к этому изданию[685]. Русская версия вступительной статьи увидела свет лишь спустя три года под названием «Звезда-Полынь. К „Идиоту“ Достоевского» (Новоселье. 1950. № 42–44). Об этой своей работе он писал А. В. Тырковой-Вильямс 30 июня: «Целый месяц, не отрываясь, над „Идиотом“. Только по цветам да из окна знаю: пришла весна. Сколько раз думал написать Вам: у меня ничего нет о „Идиоте“. Все — из головы. Для французов так даже лучше, но для русских надо будет непременно засорить примечаниями. Сегодня должен кончить, в третий раз переписываю. Срок — завтрашний день к вечеру. Славу Богу, успею. Мое горе и жалоба: я почти слепой»[686]. Работая над очерком «Звезда-Полынь», Ремизов подготовил очередной альбом. 7 августа 1947 он писал Н. В. Кодрянской: «Отделывал альбом к „Идиоту“: приходится некоторые рисунки переклеивать»[687]. Эти рисунки так и остались в сокровищницах коллекционеров и никогда не были опубликованы.

Непосредственное создание литературных текстов по-

прежнему предварялось прорисовыванием собственных мыслей и образов классической прозы. В 1949 году Ремизов погрузился в сновидческий мир «Мертвых душ» и одновременно приступил к его графическому пересказу. В результате появились альбомы, тематически связанные с главными персонажами поэмы. Писатель постоянно размышлял над особенностями художественного восприятия, отличающими стилистическую манеру одного автора от другого. По наблюдениям Ремизова, Гоголь — «словник», он умел создавать звучащие и равноценные содержанию слова; у Достоевского — полнота словесного содержания определялась ритмом повествования, его «напоенность слова не в словах, а в ритме»[688].

Переведение вербально выраженных образов в плоскость зримой предметности требовало точного представления не только образов, но и предельной конкретности в воспроизведении реалий гоголевского художественного мира. 28 августа 1951 года он спрашивал Н. В. Зарецкого, знатока бытовой культуры XIX века: «Какая форма драгун? В „М[ертвых] Д[ушах]“ штабс-ротмистр Поцелуев и поручик Кувшинников — „во всей форме“ кутила — мечта Ноздрева. Буду вам очень благодарен: напишите цвет. Я делаю альбом „Ноздрев“ <…>. Упоминается ли где-нибудь еще, кроме „М[ертвых] Д[уш]“, имя балаганного <…> Фенарди: „четыре час вертелся (эльвацировал) мельницей“»[689]. А уже 5 сентября в письме П. П. Сувчинскому появляется рисунок «Фенарди», с поясняющим «подстрочником» из «Мертвых душ»: «балаганный танцор / Четыре часа без передышки / вертелся мельницей»[690]. Некоторые письма наряду с уточняющими вопросами содержат и эмоциональную оценку героев бессмертной поэмы: «Поцелуев чудесен: непроспавшееся добродушие — зеленое с рыжóй и в гальбик, и в банчишку и все, что хочешь. А что за игра: гальбик? Не знаете ли всего романса, поет Ноздрев под гитару: „Поцелуй меня, душа, Смерть люблю тебя“. Нелединского стих, как по-Вашему? И слова шарманки: „Мальбрук в поход поехал“. А дальше?»[691] Отвечая на вопрос о рисунках, в письме от 9 ноября к тому же адресату писатель произвел подсчет: «С 1933 я сделал более 400 альбомов, в которых до 4000 рисунков, и все разбрелось. Есть у Лифаря, что уберег, не может сыскать ни вечеров Гоголя — 15 альбомов 87 рис[унков] в красках <…>. Есть в архиве у Кодрянских в Нью-Йорке. <…> И куда все девалось — хорошо, если валяется»[692].

В очередном письме к Сувчинскому от 4 декабря писатель не скрывал и все тяготы своего труда, когда из-за слепоты он мог освоить на слух всего две страницы в день, одновременно рисуя и подписывая рисунки[693]. В феврале следующего года Ремизов

делился своими мыслями с Кодрянской и сообщал о продвижении работы: «Когда принесет Горская, я пошлю вам Чичикова и Манилова. Это гоголевская тройка: хозяева — Плюшкин, Собакевич, Коробочка. Плюшкин вовсе не скупой, он деятельный, как паук, и этот паук оплел паутиной маятник, часы остановились, и вещи, собранные хозяином, задавили его, распыляясь. И какая ерунда, когда в училищах нам задавали сочинение: „Плюшкин и скупой рыцарь“! Мне осталось немного и Мертвые Души I часть вся будет изображена в картинках»[694].

Одно из следующих писем свидетельствует о возникшей в начале 1952 года возможности экспонирования рисунков: «На правый я ничего не вижу — ночь. А левым кое-что. Я читаю, но это чудом. Сегодня писал — и это будет вступлением — о гоголевской тройке. И этим кончу. NRF (Nouvelle revue française) в июне хочет сделать у себя выставку моих рисунков. Альбомы, к-рые делал без вас, я переплел. Но это будут последние мои рисунки без паутинной графики. Все эти рисунки сделаны с мая 1951-го, в них все мое раздумье, и нетерпение и отчаяние»[695]. Через неделю, возвращаясь к теме рисунков к Гоголю, писатель подвел итог многолетней работы: «Сделал 7 альбомов в красках — 234 листа рисунков (у Лифаря 15 альбомов в красках — 102 листа: не может найти, завалил в груде нот и рисунков)»[696]. Несмотря на возникший с годами огромный архив графических произведений Ремизова, только один рисунок появился на страницах печати. Об этом событии Ремизов не преминул рассказать своей постоянной корреспондентке: «Сегодня вышел „Art“. Страница с портретом Гоголя и под ним заметка T. Peuchmaund’a <…> „Art“ читают все художники, а в Париже их 60 000, и участвуют такие, как Andrè Breton, вождь французского сюрреализма. С портретом должна была появиться „сверкающая красота“ — последняя ночь Вия, когда я — я был там — увидел Гоголя. Завтра узнаю у Peuchmaund’a»[697]. Публикациям к столетнему юбилею со дня смерти Гоголя, наводнившим эмигрантскую и французскую прессу, писатель уделял особое внимание: «В Гоголевском № Н. Р. С. (2. III), — сообщал он Кодрянской, — хорошая статья Иваска „Мифы о Гоголе“, видно, много и внимательно читал, и думал. А у Адамовича — „клишэ“, думать ленив, поболтать да[698]. Предполагается по-французски сборник о Гоголе, мое будет, Гоголевская тройка, Ноздрев, Чичиков, Манилов и рисунки. У французов сейчас Гоголь загородил модного Сада (Маркиз де Sade) и нет газеты, где бы не было о нем статей»[699].

За долгие годы над «Огнем вещей» писатель раздарил, продал или утратил огромную часть рисунков. К 1954 году, когда

долгожданная публикация книги стала реальной, сам он располагал лишь созданными за последние три года альбомами к гоголевским «Мертвым душам». Хотя рисунки имели для Ремизова значение подготовительной работы, он вовсе не исключал возможности украсить ими печатный текст. Однако в книгу, которую подготовили друзья писателя в организованном специально для него издательстве «Оплешник», вошло всего лишь пять графических этюдов: рисунок «Ноздрев», помещенный на обложку; рисунок с факсимильной подписью: «Вещи жгут и в своем огне распадаются в пепел»; рисунок «Бричка»; портрет Гоголя с факсимильным воспроизведением написанной Ремизовым от руки цитаты из «Мертвых душ»: «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы»; а также одна заставка-надпись с оригинальным шрифтом писателя к главе «Морозная тьма». Уже после выхода «Огня вещей» в свет Ремизов пояснял особенности оформления этого издания художнику Д. А. Соложову 8 августа 1954 года: «К „Мертвым душам“ у меня 9 альбомов больше 300 рисунков. Воспроизведение дорого стоит, потому и ограничился несколькими»[700].

В 1930-е годы техника ремизовских художественных произведений была весьма разнообразной. Исполненные цветным карандашом, тушью или акварелью, в большинстве своем рисунки писателя представляли собой сложную и многомерную композицию изображения и текста. Существенно, что каждый из них фиксировал определенный итог понимания «чужого» текста. Таковы шесть цветных рисунков, хранящихся в частном парижском собрании. Все они входили в альбомы, посвященные малороссийским повестям Гоголя («Сорочинская ярмарка», «Пропавшая грамота»). В каждое изображение включен фрагмент текста Гоголя, написанный от руки. Черный фон, на котором выделены белые отрезки со словами, напоминает послание, полученное по телеграфу, что создает эффект «остранения» классического текста. В результате возникает удивительная магия взаимодействия рисунка и слои: будто высвечиваясь из тьмы, здесь проявляются таинственные письмена и оживают рисованные художественные образы.

Ремизов издавна вел записи собственных сновидений, дополняя их спонтанными зарисовками. В его представлении рисование придавало фантастической реальности сна большую достоверность: «…сон хочется непременно нарисовать. Рисунок, сделанный ли художником, <…> или мною, не художником,

никогда не обманет: что подлинный сон и что сочинено или литературная обработка, сейчас же бросится в глаза — в подлинном сне все неожиданно и невероятно»[701]. Графические фиксации не просто передавали панорамность и полихроничность сновидений, а позволяли наглядно продемонстрировать взаимопроницаемость мира «самоочевидностей» и мира сновидений.

«Гоголевские» рисунки по своей форме аналогичны графическому методу фиксации собственных снов. Действующие лица здесь также изображаются с «нимбами» вокруг головы. Рисунок, посвященный легенде о красной свитке, содержит в центре автопортрет самого Ремизова, весьма схожий с тем изображением, которое часто можно видеть в зарисовках снов писателя. Однако если композиционное решение «сновиденных» и «литературных» рисунков различно, если в графических снах Ремизов обычно рисовал «сновидение в середине страницы, а вокруг и с боков — дневное: встречи и происшествия»[702], то в литературных снах рисованное поле отличается оригинальной композицией и содержит целый ряд смысловых фрагментов.

Построенные как цепочка «видений», эти семантические гнезда создают зрительное впечатление многомерности и объемности художественного пространства. Нередко они сопровождаются небольшими подписями, поясняющими имена героев или же место действия. Манера изображения фигур людей и животных нарочито примитивна, архаична и декоративна. Рисунок демонстрирует в большей степени действие, сюжет, ситуацию, нежели характеры и свойства образов. Их отношение к реалиям достаточно условно, что открывает широкие возможности для воображения. Такие особенности рисунка, как обозначение общим цветовым фоном группы героев, наличие множества линий и геометрических фигур, «лучизм» и «мозаичность» отдельных фрагментов вызывают ощущение необыкновенной динамичности изображения и даже одновременности действия различных смысловых «клейм». При этом все линии, пересечения плоскостей, цветовые акценты отражают содержание общего нарратива, который является не чем иным, как обращением писателя к собственной памяти: «Я не знаю, может быть у настоящих художников их абстрактные цветные конструкции произошли из их натуральной „натуры“, но мои <…> из призрачного мира, сдутого очками в четырнадцать лет. И мой многомерный волшебный мир погас, но храню память в снах и глазатой руке. Тонкие сети волн соединяли предметы, а лица окружало излучающее сияние (аура). Светящиеся волны и излучение предметов я передаю тонкими косыми, параллельными

между геометрическим фигурами и взвивами линий. Я назвал их беспредметными. Эти мои графические дополнения, как мне кажется, углубили рисунок»[703].

Рисунок рассказывает сам себя — и при этом рассказывает намного больше, чем это поддается изображению. Текст на альбомных листах Ремизова представлен особой, отличной от рисунка системой знаков, однако в этом семиотическом пространстве обе системы равноправны и самодостаточны. Тождественность функций рисунка и текста обусловлена тем, что рисунок и письмена не только «изображают» повествование, но и непосредственно «повествуют». При этом оказывается, что и текст объясняет больше, чем это дано выразить словами. Со временем Ремизову пришлось изменить свою рисовальную манеру из-за катастрофического ухудшения зрения. В начале 1950-х он с горечью констатировал: «Теперь я не могу рисовать как раньше: излучения предметов — испредметное, у меня не выпукло»[704]. Тогда же писатель приступил к работе над очерками, посвященными «Мертвым душам», и вновь тексту предшествовала серия графических «литературных» альбомов. Однако их художественный стиль кардинально изменился. Исчезла композиция, красочность, детальная проработка и декоративность изображения. По сути, свое рисование Ремизов ограничил эскизами тушью, которые создавались непосредственно в процессе чтения. Эти спонтанные движения пера в максимальной степени являлись выражением эмоционально-интуитивного процесса творчества.

В собрании Резниковых в Париже сохранилось пять альбомов этого времени, посвященных гоголевской поэме: «Россия очень пространное государство», «Мертвые души», «Ноздрев», «Гниль и прореха», «Воскрешение мертвых». Рисунки из этих альбомов сопровождаются пояснительными надписями — именами героев, названиями предметов, обширными цитатами из Гоголя, характеризующими тот или иной персонаж. С одной стороны, эти картинки являются особого рода пересказом, переводящим смысл вербального повествования в графическую систему координат. С другой стороны, изобразительный ряд напоминает зарисовки путешественника-этнографа, в деталях фиксирующего предметы быта, обычаи и человеческие типажи. Для творческого восприятия Ремизова вообще характерны непредвзятость и непосредственность, поэтому хрестоматийный текст гоголевской поэмы воспринимается им как своеобразная terra incognita Эти эскизы, хотя и сохраняют признаки условности, однако отличаются укрупнением планов. Портреты главных героев детальны и психологичны. Мельчайшие подробности (рукоделие

«Рыцарь, вышитый шерстью по канве»), третьестепенные персонажи (портрет дамы «просто приятной») и даже метафорические выражения («чертова пропасть») получают на этих листах оригинальное воплощение.

Взаимосвязь рисунков и текстов всегда оставалась для Ремизова весьма существенной, хотя зачастую возникновение графических произведений, посвященных какой-либо теме, значительно опережало время написания соответствующих очерков. Пример названия альбома 1935 года «Гоголь (Сердечная пустыня)», сходного с главой «Огня вещей», созданной в 1952 году, подтверждает подобную взаимообусловленность. Рано или поздно процесс, который можно назвать графическим продумыванием произведений литературы, перетекал в процесс создания собственных текстов. То, что два направления неотделимы друг от друга, отчасти подтверждается уникальным альбомом «Четыре главы на Гоголевские темы: Басаврюк, Ревизор, Случай из Вия (рукопись), Без начала. 5 рис. 26 стр. 1936»[705], основным содержанием которого стали не рисунки, а каллиграфически исполненные тексты рассказов, впервые опубликованных в «Последних новостях» в 1935 году[706] и позднее вошедших в книгу «Учитель музыки». Примечательно, что фрагменты из текстов «Басаврюк» и «Ревизор» Ремизов с небольшими изменениями и дополнениями соединил в «Огне вещей» в шестом разделе главы «Морок» — в «Сне городничего, Ревизор». «Случай из „Вия“» в переработанном виде также был включен в текст книги под названием «Сверкающая красота».

Особое внимание в рассказе привлекает фрагмент, в котором описан процесс зарождения будущей книги: «Я ни на что не жаловался и голова не болит, а температура все подымалась. Спать я не мог. Лежа, рисовал. Так прошла неделя. За всю неделю со мной была одна только книга: в который раз я перечитывал „Вия“, не разгаданного исследователями Гоголя, и, как загадка, всегда завлекательного. <…> Я иду по нашей рю Дотой, глядя себе под ноги, чтобы не поскользнуться, но весь я — в „Вии“, которого перечитал за всю мою странную болезнь с высокой температурой, но без всякой боли». Далее следовало описание видения, знакомое читателю по главе «Сверкающая красота», включая мистическое соприсутствие в церкви Панночки, Хомы Брута, Вия, Гоголя и самого Ремизова: «Вий! Вий — не „черт“ с рогами, хвостом и копытом и никакой не демон…»[707]

Однако Ремизов вовсе не преувеличивал значения своих графических опытов для «Огня вещей». Рисунки входили в умозрительный план произведения как необходимое звено в процессе многолетней работы над книгой; однако, объединенные

в альбомы и оформленные как рукотворные книги, они начинали жить своей самостоятельной жизнью. Ценители каллиграфического и рисовального мастерства рассматривали их как «рисунки писателя», то есть как графические шедевры, отвлеченные от литературного творчества. Сам Ремизов определял жанр собственных рисунков как «иллюстрации», подразумевая прежде всего, что они относятся к конкретным текстам русской классики. Однако созданные «живописания» прежде всего следует рассматривать в контексте «Огня вещей», и в этом качестве они, составляя прототекст будущей книги, меньше всего соотносятся с традиционной иллюстрацией. Ремизовские рисунки либо предшествовали словесной работе, либо были параллельны ей: «Часто сначала рисую, а потом пишу»[708]; «альбом „Чичиков“ (Воскрешение мертвых) закончил, теперь буду писать»[709].

Ремизовские художественные альбомы — это реальное материально-образное воплощение мира гоголевской поэмы, где каждый персонаж и каждый предмет конкретны и индивидуальны. Здесь нет кого-то незначимого или чего-то не замеченного: все существует зримо и объективно. Всякая условность образов сведена к минимуму, все имеет свое «лицо». Наиболее явно эта мифологичность творческого мышления проявляет себя по отношению к объективируемым в рисунках гоголевским метафорам. Так, в альбоме, посвященном Ноздреву («Ноздрев. Субтильная супефлю. „Смертный“ исторический»), любопытны зрительные образы, возникающие под впечатлением карточного азарта гоголевского героя: «…будь только на твоей стороне счастие, ты можешь выиграть чертову пропасть. Вот она! экое счастье! — говорил он, начиная метать для возбуждения и задору — Экое счастье! Экое счастье! Вон: так и колотит! Вот та проклятая девятка, на которой я все просадил! Чувствовал, что продаст, да уже, зажмурив глаза, думаю себе: „Черт тебя подери, продавай, проклятая!“»[710] Даже то, что не поддается изображению, обретает в рисунках писателя свой почти материальный образ: это и «чертова пропасть» с антропоморфным ликом, и «счастье», напоминающее женскую фигуру, с палкой в руках, и «проклятая девятка» с латинской цифрой девять на груди, и даже тот «неугомонный бес», что «обуял» Ноздрева.

Графика Ремизова несет в себе принцип мифологического отношения к бытию, при котором не может быть ничего фиктивного, незначимого или существующего только «на словах». Ведь в этой системе именно слова создают окружающий мир и непременно, рано или поздно, они обязательно материализуются. И если есть в языке выражение «неугомонный бес», то это значит,

что такой демон имеет свой образ, и не его вина, если обычное зрение не в состоянии его представить. Рисунки Ремизова отображают прямую материализацию метафорических образов, которые в сознании обычного читателя возникают, как правило, в виде привычных формул, отражающих некие эмоциональные состояния: радости — «счастье так и колотит»; сильного возбуждения, проявляющегося в нетерпении — быть во власти «неугомонного беса»; представлений человека о зловещем множестве — «чертова пропасть» и так далее.

Безграничность творческого воображения Ремизова раскрывается и в рисунке «Языка нема» (1938)[711], название которого восходит к древнерусским летописям, где эти слова употреблялись по отношению к иноязычным — то есть не знающим славянского языка — племенам. Когда спустя десятилетие Ремизов употребит эту древнюю формулу в очерке «Живой воды» (1949), открывавшем пушкинскую часть «Огня вещей», органичность ее станет понятной в контексте эссе, посвященного сохранению живого русского языка, который не изменял бы своего звучания даже в переводе на иностранный. Нарисованное Ремизовым мифологическое существо — с огромными глазами и человеческим ртом, испуганное и дикое — нечто лишенное ассоциативных связей. Не видя перед собой этого рисунка, практически невозможно представить, как можно изобразить реальное, конкретное явление, синонимически передаваемое словами «иностранец», «иноземец», «чужеродец», «чужой», «безъязыкий». Поистине, этот фантастический образ является «запечатленным» свидетельством мифологичности ремизовского мышления.

Уже на уровне графического видения Ремизов допускал различные отступления от изображаемого текста, на первый взгляд «произвольно» дописывая его — проясняя то, что, как ему казалось, подразумевалось, но так и осталось невысказанным. В частности, наброски и эскизы писателя к «Мертвым душам» с детальной прорисовкой бытового окружения персонажей поэмы, снабженные соответствующими цитатами, воссоздают гоголевские образы, вместе с тем выражая уникальное представление, присущее именно автору «Огня вещей». Ремизов так интегрировал изображение и нарратив, что игра его воображения воспринимается как естественная форма существования художественного текста. Уподобление процесса рисования игре в ее самом непосредственном проявлении Ремизов пояснял на примере Андрея Белого: «В рисовании Андрея Белого было что-то от игры: как дети усядутся к столу и примутся рисовать, пока не надоест, и потом начнется другая игра, а

испачканные чернилами — всего милее красками — листки с фантастическими рисунками, в которых никогда не употребляется линейка и резинка, разбросанные по столу, летят со стола на пол и с пола в печку. Игра, а не мастерство: во всяком случае в мастерстве есть „почему“, а в игре „как рука водила“, и всегда важен процесс, а не результаты. В этом душа рисунков Андрея Белого. Но было и другое: страсть иллюстрировать — изображать мысль; но при неумеьи и эти иллюстрации, в которых всегда преднамеренность и отчетность, превращались в фантастические узоры, ничего не объясняющие…»[712]

Благодаря процессу понимания, осмысления, «вчувствования», писатель создавал новые образы и смыслы и в конечном счете приходил к такой неожиданной интерпретации текста-источника, в рамках которой «бытие изображения предстает как нечто большее, нежели бытие изображаемого материала»[713]: «У меня получаются не „Мертвые души“, а Воскрешение мертвых. Думаю, Гоголь бы одобрил»[714]. В письме к Н. Кодрянской он рассказывал: «…мне остается нарисовать две главы из Мертвых Душ. Манилов вышел у меня небывалый — декабрист, князь Мышкин чистой мысли и чистого сердца. Я знаю это вызовет негодование „адамовичей“. Они привыкли от „печки“. И будет возмущение, „чего я искажаю Гоголя?“ Искажаю их кривое дело и приплюснутый череп. (Это называется моя заносчивость!) <…> Рисую Плюшкина (у Гоголя мертво), „затурканность вещами“, так только могу понять. Но как это произошло, еще не соображу: задавили вещи, и сами распались в пыль. Жалко вещей»[715]. Мысли Ремизова подчас эпатируют, его взгляд на героев необычен, но обоснован. Цель его, как ни парадоксально, — оправдать персонажей, заклейменных целыми поколениями литературных критиков.

Как правило, вербальному переосмыслению известных литературных образов предшествовали переписывание больших фрагментов, извлеченных из оригиналов, чтение вслух текстов классической прозы, наконец, графическое отображение сюжетов и персонажей. Именно внутренняя потребность в переписывании, чтении и рисовании позволяла приводить «словесный материал» в активное состояние неуничтожимой, абсолютной «длительности» (выражение А. Бергсона), извлекая из него все новые смыслы, преображая его живым голосом и зримыми образами.

Глава VII. СМЫСЛОТВОРЧЕСТВО

Генеалогия царя Асыки

Мифологизм ремизовского творчества имел ярко выраженную философскую составляющую. Работа писателя с различными культурными символами-кодами имела целью создание нового мифа, а ведь сам по себе миф и есть не что иное, как «примитивная философия, простейшая презентативная (anschauliche) форма мысли, ряд попыток понять мир, объяснить жизнь и смерть, судьбу и природу, богов и культы»[716]. Художник-философ, желающий «уловить мир как абсолютное единство», должен проникать своим взглядом «сквозь всякое многообразие, в том числе и многообразие символов», делая зримой «последнюю действительность» — «действительность самого бытия»[717]. Не случайно современная философская мысль трактует метафизику как постоянное «вопрошание сверхсущего», выход «за его пределы», в результате чего должно «родиться сущее для понимания как таковое и в целом»[718].

Индивидуальная философия писателя формировалась, в частности, посредством символики стержневого для писателя и его произведений мифа «Обезьяньей Великой и Вольной Палаты». На протяжении полувека «Обезвелволпал» представлял собой динамическую структуру, развивавшуюся за счет постоянно привносимых культурных символов. Своего рода универсальный ключ к значениям и связям этого мифа содержится в рисунке «Царь Обезьяний Асыка»[719], в котором Ремизов приоткрывает «тайну природы» Асыки. Рисунок был отправлен в Прагу для выставки «Рисунки русских писателей», подготавливаемой Н. В. Зарецким[720]. В своем письме от 1 февраля 1932 года писатель сообщал художнику: «Книгу о Николе (Образ Николая Чудотворца) я вам пришлю. И вложу в нее портрет <…> Асыки (и его генеалогия) { из Вия / Идиота / Иуды»[721].

Ко времени создания этого артефакта Ремизов уже выработал определенный канон изображения «верховного властителя всех обезьян». Первая «икона» появилась не ранее 1917 года (по датировке автора «1917–1920»), когда в квартире на Васильевском острове (14 линия, дом 31/33, кв. 48) был «на стене написан в рост человечий» образ Обезьяньего царя[722]. В Конституции «Обезвелволпала», опубликованной в 1922 году, дано его описание: «Есть асычий нерукотворенный образ — на голове корона, как петушиный гребень, ноги — змеи, в одной руке — венок, в другой — треххвостка»[723]. Именно с такой атрибутикой Обезьяний царь не раз воспроизводился Ремизовым. Отличия сводились лишь к манере исполнения и небольшим

изменениям окружающих надписей. Известен рисунок, выполненный мягкими линиями цветными карандашами, с авторской датировкой «MCMXV — MCMXXI», подписью писателя и надписями на глаголице: сверху — Обезвелволпал; справа — Асыка / царь / обезьяний / его / нерукотво / ренный об / раз / написанный / на стене / В. О. 14 д. 31/ 33 к. 48 / MCMXIX / Петербург; внизу справа — Берлин; внизу слева под символическим росчерком хвостом — собственнохвостная подпись Асыки[724].

Другой рисунок, монохромный и созданный около 1926 года, отличался от первого не только манерой исполнения, максимально напоминающей оттиск древней печати, но также и надписями: вверху рисунка «Абраксас» (по-гречески); слева от изображения «Обезвелволпал» (на глаголице); справа авторский значок Ремизова — глаголическая буква «ч», — дополненный характерным «хвостообразным» зигзагом, направленным вниз рисунка; внизу надпись — «Царь Обезьяний Асыка»[725]. В качестве именного экслибриса схожий графический «портрет» Асыки — Абраксаса был подарен Ремизовым Н. Зарецкому 23 октября 1931 года[726]. Возможно, тогда же в личный архив Зарецкого поступил и описываемый рисунок, который стал самым ярким и объемным воплощением ремизовского мифа в графике и слове.

Его оригинальность заключается прежде всего в сложной структурной организации. Соединение двух графических рядов — рисованного, выраженного в символах (в том числе и знаках греческого и глаголического алфавита), и вербального, содержащего цитаты и автоцитаты, которые отражают многогранный смысл рисунка, — позволяет рассматривать эту композицию как метатекст, исполненный глубокого сакрального содержания. В центре — символический портрет царя Асыки в образе Абраксаса, схожий своими устойчивыми идеографическими элементами с рисунком 1927 года, включая греческую надпись «Αβραζας» вверху, глаголическую надпись «Обезвелволпал» — слева от фигуры Асыки, и «хвостообразную» глаголическую букву «ч» — справа. Другие, периферийные тексты, надписи и изображения являются совершенно новыми концептуальными элементами.

По правому полю, сверху вниз, на русском, французском, и немецком языках находятся надписи: АСЫКА ЦАРЬ ОБЕЗЬЯНИЙ ASYKA LE ROI SINGE KÖNIG DER AFFEN — и параллельно: ВАЛАХТАНТАРАРАХРАРАНДАРУФА. Повторение имени божества на русском, немецком и французском, очевидно, подчеркивает степень распространения его культа, поскольку сам миф

«Обезьяньей Палаты» зародился в Петербурге, а впоследствии получил развитие в Берлине и утвердился в Париже. Магическое имя ВАЛАХТАНТАРАРАХРАРАНДАРУФА соотносится с одним из текстов сборника «Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым»[727].

Слева, сверху вниз, приведены названия в некотором роде «программных» произведений писателя: ВЗВИХРЕННАЯ РУСЬ, КУКХА, УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ. Все эти произведения напрямую связаны с темой «Обезвелволпала». «Кукха» и «Взвихренная Русь» содержат разделы, непосредственно посвященные Палате. В первых главах «Учителя музыки» — «Тысяча съеденных котлет» и «Оказион», опубликованных в 1931 году, — художественно воссоздается обстановка дружеских вечеров в петербургской квартире писателя — одном из прообразов «Обезьяньей Палаты». «Учитель музыки» соединяет два жанра — «идиллию» и «бытовую автобиографию» (в авторском определении); в этом жизнеописании наравне с литературными героям сосуществуют их реальные прототипы (почти все — «кавалеры» Обезьяньего Ордена), а также знаковые для мировоззрения Ремизова Гоголь и Достоевский. Именно здесь впервые используется прием художественного переосмысления концептов Гоголя, впоследствии закрепленный в «Огне вещей».

Каждое из трех произведений в контексте творческого пути Ремизова имеет принципиальное значение. «Кукха» — книга о первоистоке жизни, олицетворенном в мифическом образе В. В. Розанова. «Взвихренная Русь» — эпопея о разрушении и сохранении основ человеческого бытия, смысловым центром которой является поэма «О судьбе огненной», основанная на переложении Гераклита Эфесского, на его диалектической формуле связей Бытия, где всё — «целое и не целое, соединяющееся и разнообразящееся, мелодичное и немелодичное и из всего — единое и из единого — всё»[728]. Создание же отдельных глав «каторжной идиллии» — «Учитель музыки» — хронологически наиболее приближено ко времени возникновения рисунка. Именно на страницах этого романа предпринимаются первые подступы к осмыслению образа гоголевского Вия, значимого для понимания генезиса царя Асыки.

Непосредственно под рисунком, в центре, большими буквами дано его заглавие: ЦАРЬ ОБЕЗЬЯНИЙ АСЫКА. Слева — на французском языке дан французский аналог титула: LE «GRAND CHAPITRE DES SINGES» EST GOUVERNÉ PAR LE ROI ASYKA UN SINGE MUSTERIEUX QUI N'EST NULLE PART PARCEQ'IL EST PARTOUT.

Слева направо, на верхнем и нижнем уровнях над

рисованным изображением Асыки, расположены текстовые «блоки», каждое слово в которых начертано прописными буквами и отделено от соседнего вертикальной чертой. Предложения и семантически целостные надписи практически не содержат знаков препинания. Принцип воспроизведения текста (черный фон, на котором выделены белые отрезки со словами) аналогичен рисункам из «гоголевского» цикла начала 1930-х годов.

На рисунке Ремизова представлена и авторская легенда Асыки. Расположенный под «иконой» Асыки-Абраксаса левый текстовый блок, восходит к его собственному творчеству: А. РЕМИЗОВ ТРАГЕДИЯ О ИУДЕ НАШ СТАРЫЙ ЗАКАДЫЧНЫЙ ДРУГ ВМЕСТЕ ПУД СОЛИ СЪЕЛИ НАШ ИЕРУСАЛИМ НАЧАЛЬНОЕ ЦАРСТВО ПОСРЕДИ ЗЕМЛИ СТОИТ ЭТО ПУП ЗЕМНОЙ А ОБЕЗЬЯНСКОЕ ЦАРСТВО ОТСЮДА РУКОЙ ПОДАТЬ МЕСТНОСТЬ ЛЕСИСТАЯ ЖАРКАЯ БОГАТСТВА НЕСМЕТНЫЕ ТАКОЙ НАРОД ТАМ БЕСТИЯ ЧИХНУТЬ НЕЛЬЗЯ ВСЕ СЕЙЧАС ЖЕ У НИХ ИЗВЕСТНО ОБЕЗЬЯНИЙ ЦАРЬ ВСЕ ЗНАЕТ И ПОСОВЕТОВАТЬ ТОЖЕ МОЖЕТ ЗА МИЛУЮ ДУШУ ЧТО УГОДНО ХЕ ХЕ ВОЙДЕТ ОН И РОВНО ВСЕ ОБАЛДЕВАЮТ ТАК ИЗ НЕГО И ПРЕТ ЭТО ОБЕЗЬЯНСКОЕ СТАРИКА ПОДЫМЕТ ХЕ ХЕ ХЕ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ НА ХОДУ ДЕРЖИТ НОС ПРОТИВ ВЕТРА ЗНАЕТ ПЕРЕУЛКИ И ЗАКОУЛКИ ВХОДЫ И ВЫХОДЫ НЕ СДЕЛАЕТ ДЕЛА СПРОСТА ВРЕТ ЧТО ЛЫКО ДЕРЕТ ТАК СЛОВАМИ КАК ЛИСТЬЯМИ СТЕЛЕТ АСЫКА ПЕРВЫЙ НА СЛАДКОЕ ПАДОК ПИЛАТ ИУДЕ.

Фрагмент в наибольшей степени соответствует последней печатной редакции «Трагедии о Иуде…»: «Мой старый закадычный друг: вместе пуд соли съели. Наш Иерусалим — начальное царство, посреди земли стоит, — это пуп земной, а Обезьянское царство отсюда рукой подать… Местность лесистая, жаркая, богатства несметные. Такой народ там — бестия: чихнуть нельзя — все сейчас же у них известно. Обезьяний царь все знает и посоветовать тоже может за милую душу, что угодно… Хе, хе, войдет он, и ровно все обалдевают. Так из него и прет это, обезьянское… старика подымет. Хе, хе, хе, все подымет. Вот сам увидишь. Ты с ним поговори. Замечательный: на ходу держит нос против ветра, знает переулки и закоулки, входы и выходы, не сделает дела спроста, врет, как лыко дерет, — так словами, как листьями, стелет, Асыка Первый. Вот кстати! Надо его угостить. На сладкое падок»[729].

Правый нижний текстовый блок состоит из трех фрагментов. Первый из них является законоположением из второго параграфа «Конституции» «Обезвелволпала»: О НЕМ НИКТО НИЧЕГО НЕ ЗНАЕТ, И ЕГО НИКТО НИКОГДА НЕ ВИДЕЛ[730]. Второй фрагмент восходит к написанному в 1931 году очерку «Розанов»[731]: ВЕРА

И ЗАКОН РОЗАНОВА ВИЙ ПУЗЫРЬ ТАРАНТУЛ В ИХ НАДЗЕМНОМ ЦВЕТЕНИИ В ИХ ЗВЕЗДНОМ НЕБЕ В ИХ ТЕПЛОЙ ПАРНОЙ ЗЕМЛЕ И ЕДИНСТВЕННАЯ ВЛАСТЬ ВЫСШЕЕ НАЧАЛЬСТВО ЛЕСНОЙ ВИЙ ЦАРЬ ОБЕЗЬЯНИЙ АСЫКА ВЫСКОЧИВШИЙ ИЗ-ПОД ЗЕМЛИ В ЭДИПОВУ НОЧЬ И ОПЬЯНИВШИЙ ОДНИМ СВОИМ ДЫХАНИЕМ ВСЕ И ВСЕХ.

К фрагменту примыкает еще одна строка: УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ БЕЗ ПРЕДМЕТА. Именно она позволяет соотнести время создания рисунка «Царь Обезьяний Асыка» с датами публикаций двух произведений писателя. Текст под заглавием «Учитель музыки» появился в печати в пражском журнале «Воля России» (1931. № 1/2); рассказ «Без предмета» — в парижских «Последних новостях» (1931. 25 декабря. № 5389).

Генезис царя Асыки уходит корнями в несколько слоев мировой культуры. Самые верхние слои этого культурного среза представлены произведениями Гоголя и Достоевского, а нижние — культурой древнего Востока и Азии. Появление на рисунке его греческого имени «Абраксас» связывает происхождение обезьяньего царя с гностицизмом. Сам Ремизов указывал, что одним из первых его самостоятельных философских опытов было знакомство с гностиками: «И стало мне изучение философии как яблоки — каждая система имела для меня свой легкий вкус, запах и окраску. А чтобы для глаза было убедительнее, а памяти крепче, все, что мне казалось путаным, я рисовал: первый мой графический альбом посвящен гностикам: Василид, Маркион»[732].

Подробное изучение Ремизовым в 1905–1907 годах апокрифических сказаний и различных космологических легенд, сопряженное с подготовкой книги «Лимонарь», а также исследование народных представлений о годовой цикличности, предшествовавшее написанию «Посолони», отразились в оформлению идеи образа Абраксаса. Его мистическое имя напрямую соотносится с основным смыслом «Посолони», описывающей календарный цикл (слово «посолонь» означает: «по солнцу, по ходу солнца, с востока на запад»): согласно толкованию учения гностика Василида, христианским ересеологом св. Иринеем во II веке, Абраксас является воплощением годового круговорота, символически скрытого в сумме букв его имени — 365 (в цифровом значении греческого алфавита), и вместе с тем заключает в себе принцип единства противоположных начал мироздания.

Подобное толкование приводится и в статье И. Д. Мансветова (вошедшей в круг чтения Ремизова в период работы над «Лимонарем»), из которой следует, что имя Абраксас

соответствует гностической плероме, охватывающей 365 эонов, по числу годовых суток, которое, «если его буквы переложить на цифры, выразится числом 365 (a = 1 b = 2 r = 100 a = 1 x = 60 a = 1 z = 200 = 365)»[733]. Родство образов Асыки и Абраксаса открывается и в семантическом соответствии слова «абракадабра», восходящего к слову «Абраксас»[734], полному имени Обезьяньего царя: Валахтантарарахтарандаруфа. «Собственнохвостной» подписью царя Асыки — Абраксаса были подписаны все обезьяньи знаки, выполненные канцеляриусом Палаты Ремизовым и предназначавшиеся для «тайного ношения», как и амулеты с надписью слова «абракадабра» (Абраксас), обладавшие заклинательной силой. Примечательно, что в русской демонологии слово «абракадабра», графически выраженное в виде четырех треугольников, сложенных вместе, являлось формулой обращения к нечистой силе[735].

Усиление гностической составляющей образа Асыки — прежде всего, открытие сакрального имени Абраксас — было связано с работой над романом «Ров львиный» («Плачужная канава»). В редакции романа, завершенной в 1918 году, тема Асыки введена неявно, через немотивированную в сюжете романа принадлежность главного героя Антона Петровича Будылина к войску «верховного властителя всех обезьян» Асыки Первого. Будылин осознает глубинные последствия Первой мировой войны и Февральской революции как Апокалипсис нового времени, в совсем отчаянном противостоянии распаду бытия, «когда омерзительное планетное человечество с ненасытимой пакостной утробой его и душой мародерской, извлекающей пользу из всего, даже и из души и крови, сделалось кличем времени — во имя какой-то бездушной и бессовестной свинарни, рая с едой, ср-ем и американскими горами», отрекаясь от человеческого безумия, он «с удовольствием выводил на запотелом стекле: „Князь обезьян и кавалер Антон Петров Будылин“»[736].

Впоследствии, редактируя текст двух последних подглавок («Канавное прозябание» и «Абракзас»), Ремизов привносит гностическую тему. Особого внимания заслуживает промежуточная редакция подглавки романа «Канавное прозябание»[737], которая, по-видимому, значительно перерабатывалась в период между 1918 и 1926 годами. Сохранившийся беловой автограф, оказавшийся в приложении к рукописи 1914–1918 годов, завершается вариацией на тему космогонической доктрины Василида: «А там Демиург скликал демиургов: — Приидите, сотворим человека по образу нашему и подобию! / И змей из его уст проникал в безобразное косолапое тело, / А там — „Αβραζας“»[738]. Абраксас явлен здесь в образе,

безошибочно напоминающем того «приземистого, дюжего, косолапого человека», которого некогда описал Гоголь[739]. В окончательной редакции «Рва львиного» тема Вия («и медленно змей из его уст проникал в уста безобразной косолапой мясной человечины»[740]) отделена от образа Абраксаса. Тот появляется в самом конце текста, когда потрясенный трагическими переживаниями Будылин, взыскуя духовной опоры в личном противостоянии мировому злу, произносит «последнее и единственное всесокрушающее заклинание»: «Абракзас!»[741]

Происхождение этого заклинания и его магическое действие, согласно толкованию учения Василида древними ересеологами, выражало ту сущность Непознаваемого Божества, которая скрывается под именем Митры — древнего персидского мифологического культового персонажа. Митра (букв, «договор», «согласие») покровительствует человеческому взаимопониманию, дружбе и симпатии, разумной организации человеческого общежития, способствуя правильному различению добра и зла, правды и лжи. Число 365 является мистически значимым и для орфических таинств, и в митраизме; само имя Митры имело точно такое же численное значение. (Заметим, что общее количество князей, кавалеров и другого служилого люда «Обезьяньей Палаты» определенно стремилось к 365.) К неявным соответствиям символики «Обезвелволпала» и митраизма можно отнести особую роль образов огня и воды. Более очевидна связь между мистическим значением числа 7 в митраистском обряде посвящения и структурой «Обезьяньей Палаты», которую возглавляли 7 князей и 7 старейших кавалеров-вельмож.

В различных изданиях «Трагедии о Иуде…» полное прозвище обезьяньего царя каждый раз изменяло свою конфигурацию. Первоначально: «Его величество царь Обезьяний, Обезьян Великий — ВалахтанТарарахТарандаруфа Асыка Первый»[742]; в «сириновском» собрании сочинений: «Обезьян Великий — Валах — Тантарарах — Тарандаруфа Асыка Первый»[743]; в издании Наркомпроса: «Обезьян Великий — Валах — Тантарарах — Тарандаруфа Асыка Первый»[744]; наконец, в позднейших мемуарах: «Царь обезьяний Асыка Валахтантарарахтарандаруфа»[745]; неизменным оставалось лишь имя — Асыка. В свое время было высказано предположение, что оно восходит к имени вогульского князя (вторая половина XV века) — историческому герою вогуло-остяцких племен, населявших территорию северной части Урала[746]. Однако куда более вероятной представляется связь ремизовского персонажа с легендарным царем Асокой (Ашокой) — «первым покровителем и главным распространителем буддизма» (III в. до н. э.). Легенды

приписывают Асоке построение первых пирамид и возникновение первых зародышей индийской письменности: «это влияние Запада появилось только со времен Бактрианского царства», то есть начиная с индийского похода Александра Македонского[747]. Особо стоит отметить примечательную деталь внешнего облика Асоки, подчеркиваемую историками: его «безобразную наружность»[748].

Характерно, что на тот же самый исторический контекст указывает в мемуарах и сам Ремизов: «Царь обезьяний Асыка Валахтантарархтарандаруфа, персонаж возможный в „Подвигах Великого Александра“…»[749] — предлагая в качестве литературной реминисценции одноименное повествование М. Кузмина (1909). Однако в другом случае он называет и непосредственный источник, на который ориентировался, когда создавал «Трагедию о Иуде…»: «…в повестях о неведомых странах и одноногих, пупкоглазых, и людях с песьими головами, и людях-кентаврах, но не с коньим, а со свиным хвостиком; во всех чудесных и волшебных „Александриях“ у меня не было чувства, как от чего-то чужого, странного, „уродливого“, чудовищного, внушавшего когда-то страх или внушающего беспокойство»[750].

Такое прямое свидетельство позволяет назвать отправной точкой ремизовского мифа о царе Асыке и его подданных древнерусские «Александрии». Ремизов, буквально штудировавший труды А. Веселовского, В. Истрина и Ф. Буслаева, несомненно использовал в работе над «Трагедией о Иуде…» мотивы и образы русских, южнославянских и греческих списков романа об Александре Македонском. Присутствие в «Александрии» темы людей с хвостами (в некоторых редакциях — с овечьими хвостами); описание утопического царства рахманов; наконец, некое «питицкое царство», о котором в русском списке XV века говорится: «А в той земле повстречали людей, ростом в локоть, пришли они Александру поклониться и принесли много меду и фиников; а люди те птицами назывались»[751], — все это сближает характеристику обезьяньего царства в «Трагедии о Иуде…» со знаменитым романом. Весьма примечательна курьезная ошибка, вкравшаяся в сербский перевод греческого оригинала «Александрии»: «людие птицы» в русском тексте возникли из сербского списка, где фигурировало слово «питици», которое, в свою очередь, является калькой с греческого слова «πιυηχοζ» — обезьяны[752].

Странствия героев пьесы (Зифа и Орифа) буквально напоминают фантастические описания походов Александра Великого, хотя и изображенные со свойственным Ремизову травестийным отношением к первоисточнику: «Где-где мы с ним

не путешествовали. Побывали и в Мазанческом царстве: такое есть девичье царство, а женятся они на Эфиопах с году на год, — мальчишек отдают Эфиопам в их земли, а девчонок при себе оставляют. Прожили мы у них с месяц в роде Эфиопов, — такая была там Василиса-гусятница, кхе… Ну были еще и у тех чудаков, которые под негасимым огнем живут в Алыберском царстве: не пьют, не едят, куда ветер повеет, туда и эти люди летят, как паутина, а смерти им нет и в руки не даются. Правда, народ благочестивый: ни одного ругательного слова… Кое-как протараканили время, посияли голов двенадцать для развлечения, да в Окаменелое царство пустились. В Окаменелом царстве ничего особенного, только что печки топят орехами, да заброшено оно на конец земли, где ни за какие деньги того же ситного не достанешь. Пообещали мы им пирога с горохом, да давай Бог ноги. А то попали раз в Поливянскую землю, есть такая Поливянская земля; так в этой земле, как есть, все ни на что не похоже: люди не люди — полузверь, получеловек, об одном глазе и об одной ноге, а головы и в помине нет, вместо головы так что-то в роде мышиного хвостика торчит. Насилу ноги убрали»[753].

Описание «приближенных» Асыки («…так и идут, так и идут, как рыба в Иордан-реке, да с песнями, с ладонями, — писк, визг, гик, толкотня. Одного сахара за день погрызут, другому бы на год хватило, а пол исследят, — с неделю после моют, ничем не отмыть. А есть среди них презабавные») вызывает предположение одного из героев пьесы о принадлежности царской свиты к веселому племени скоморохов[754]. В этом ракурсе самым очевидным литературным предшественником «Трагедии…» является «Хожение за три моря Афанасия Никитина»: «Обезьяны же живут в лесу, и есть у них князь обезьянский, ходит со своей ратью. И если кто их обидит, тогда они жалуются своему князю, и он посылает на того свою рать. И обезьяны, напав на город, дворы разрушают и людей побивают. Говорят, что рать у них весьма большая, и язык у них есть свой; детей они родят много, но которые родятся не в отца и не в мать, тех бросают по дорогам. Тогда индостанцы их подбирают и учат всякому рукоделью, некоторых же продают, но ночью, чтобы они не смогли убежать назад, а некоторых учат подражать лицедеям»[755]. Образ «обезьяньего народа» соотносим также с не знающим закона обезьяньим племенем из «Книги Джунглей» Р. Киплинга.

Родословная образа Обезьяньего царя ведет еще далее — в глубь восточной мифологии. В частности, она восходит к персонажу индийского эпоса «Рамаяна» обезьяньему богу Ханумане, который, в свою очередь, стал прародителем царя обезьян Сунь Укуна — героя классического китайского романа У

Чэнъэня «Путешествие на Запад» (XVI века). Мы не располагаем прямыми свидетельствами знакомства писателя с этим персонажем классической китайской литературы. Однако вполне вероятно, какие-то сведения были получены Ремизовым в студенческие годы, когда он, по собственному утверждению, увлекался Китаем[756]. Общая характеристика свидетельствует, что этот герой «не признает никаких авторитетов — ни земных, ни небесных; он свободолюбец, уничтожающий все, что мешает жить людям. Сунь Укун смело критикует установившиеся порядки, иерархические отношения, небесные власти, насмехается над сильными мира сего. Он смел, находчив и решителен, мудр и проницателен; он полон доброты, юмора, оптимистической уверенности в своей правоте и непобедимости, житейского ума, наблюдательности; он добрый и мудрый руководитель своего обезьяньего народца, который он обучает, которым он справедливо и гуманно правит. И главное, он абсолютно непримирим ко всякой подлости, к предательству, несправедливости и угнетению»[757]. Бунтарь, возмутитель порядков и безобразник, в поисках своего пути он не желает подчиняться общепринятым законам жизни, установленным для простых смертных. Целью странствий Сунь Укуна является обретение бессмертия, потому он крадет золотые персики (волшебный плод — типичный символ вечной жизни), за что принимает наказание от Будды. Примечательно, что и в «Трагедии о Иуде, принце Искариотском» обезьяний царь также присваивает себе золотое яблоко, являющееся предметом вожделения героев пьесы.

Генезис образа обезьяньего царя Асыки, определяемый индуистской и буддистской мифологией, соотносится с эпохой великих походов на Восток Александра Македонского. А контаминация этого персонажа с символическим изображением Абраксаса утверждает в ремизовском мифе гностическую систему координат. Оправданность объединения двух культурных кодов подтверждается многочисленными наблюдениями исследователей, одни из которых делают вывод об индуистских, буддистских и китайских корнях гностицизма, другие утверждают, что «семена гносиса были оригинально *индийского* происхождения, занесенными столь далеко на Запад, благодаря *буддистскому* движению, которое первоначально покрывало весь Восток, от Тибета до Цейлона»[758].

Впервые сочетание образа царя обезьян и Абраксаса появляется в рассказе-сне Ремизова «Обезьяны», который позже, в контексте книги «Взвихренная Русь», получил название «Асыка»: предводитель обезьян «перед лицом ненужной, ненавистной,

непрошеной смерти» кричит трижды петухом[759]. С. Н. Доценко, анализируя рассказ, задается вопросом: «почему обезьяна (шимпанзе) кричит не по-обезьяньи, а именно *петухом*»?[760] В своих последующих рассуждениях исследователь связывает семантику образа обезьяньего царя с иконографическим изображением Абраксаса. Действительно, рисуя Асыку-Абраксаса, Ремизов обычно изображал существо, у которого «на голове корона, как петушиный гребень, ноги — змеи, в одной руке венок, в другой — треххвостка (плеть)»[761]. Древние описания Абраксаса сходны с ремизовской «иконографией»: «…с человеческим туловищем, человечьими руками, петушьей головой и змеями вместо ног; в правой руке его плеть, в левой круг или венок с двойным крестом внутри»[762]. Гностики отождествляли символическое изображение петуха на колонне с петушиной головой Абраксаса[763]. Похожее описание «конкретного и эклектичного бога» Абраксаса у содержится в рассказе Х. Л. Борхеса «Оправдание Лже-Василида»: «…условное и пугающее изображение какого-то царя — с головой петуха в профиль, мужским торсом, разведенными руками, сжимающими щит и кнут, а также конечностью в виде кольцеобразно закрученного хвоста»[764]. В свою очередь, нам представляется важным дать ответ на вопрос: почему, собственно, петухом?

Петух как глашатай солнца и земной образ этого небесного огня символизирует воскресение из мертвых и вечное возрождение жизни. Он причастен как к царству жизни и огня, так и к царству смерти и тьмы. Кроме того, эта птица символизирует необыкновенную сексуальную потенцию и плодородие. С другой стороны, соединение в одном образе петуха и змеи вызывает ассоциации с василиском (от греч. βασιλευζ, или *царь)* — мифическим зооморфным существом с головой петуха и хвостом змеи, обладающим сверхъестественной способностью убивать взглядом или дыханием. Спасение от василиска считалось возможным в том случае, когда ему показывалось зеркало: убийственным являлось его же собственное отражение. Примечательно, что чудовище погибало также от взгляда или крика петуха. Отсюда и отождествление на рисунке «царя обезьяньего Асыки» и «лесного Вия», способного убивать своим смертоносным взглядом.

В этой связи обратим внимание на текст рисунка, две строки которого начаты в левом верхнем блоке, а основной текст перенесен в правый верхний. Этот текстовый блок состоит из двух семантически связанных частей. Первая является автоцитатой — ранней редакцией фрагмента текста, который, вероятно, был предназначен для главы «Случай из Вия» в романе «Учитель

музыки»; однако в окончательную редакцию он не был включен: ЖИЗНЬ ЕЕ ПРИРОДА ЕЕ ГЛУБОЧАЙШАЯ СКРЫТАЯ ЗАВЯЗЬ — ЭТО ВСЕСИЛЬНОЕ ГЛУХОЕ ТЕМНОЕ И НЕМОЕ СУЩЕСТВО СТРАННОЙ И НЕВОЗМОЖНОЙ ФОРМЫ ОГРОМНЫЙ И ОТВРАТИТЕЛЬНЫЙ ТАРАНТУЛ ДОСТОЕВСКОГО ИЛИ ПРИЗЕМИСТЫЙ ДЮЖИЙ КОСОЛАПЫЙ ЧЕЛОВЕК В ЧЕРНОЙ ЗЕМЛЕ С ЖЕЛЕЗНЫМ ЛИЦОМ ГОГОЛЕВСКИЙ ВИЙ ДЛЯ ЖИВОГО НОРМАЛЬНОГО ТРЕЗВОГО ГЛАЗА НЕ НАПУГАННОГО НИКОГДА НЕ ТАРАНТУЛ НЕ ЕГО ПРООБРАЗ СПУТНИК ВИЯ ПУЗЫРЬ С ТЫСЯЧЬЮ ПРОТЯНУТЫХ ИЗ СЕРЕДИНЫ КЛЕЩЕЙ И СКОРПИОННЫХ ЖАЛ НА КОТОРЫХ ЧЕРНАЯ ЗЕМЛЯ КЛОКАМИ И НЕ САМ ВИЙ С ЖЕЛЕЗНЫМ ПАЛЬЦЕМ ВСЕ ЧТО МОЖНО ПРЕДСТАВИТЬ СЕБЕ ЧАРУЮЩЕГО. КРОШЕЧНЫЙ КРАСНЫЙ ПАУЧОК.

Отметим, что высказывание это содержит цитаты из Достоевского и Гоголя. В наиболее близком варианте данного фрагмента, который нашел свое место в позднем романе писателя «В розовом блеске» (1952), в главе «Без предмета», включения «чужого» текста обозначены кавычками: «А ведь жизнь — ее природа, ее глубочайшая скрытая завязь — „это всесильное глухое, темное и немое существо странной и невозможной формы“ — этот огромный и отвратительный тарантул Достоевского, этот приземистый, дюжий, косолапый человек в черной земле с железным лицом и с железным пальцем — гоголевский Вий для живого нормального трезвого глаза, не напуганного и не замученного, никогда не „тарантул“, никогда — „пузырь с тысячью протянутых из середины клещей и скорпионных жал, на которых черная земля висела клоками“, никогда никакой не Вий с железным пальцем, нет, никогда не это, а все, что можно себе представить чарующего из чар, вот оно-то и есть душа жизни»[765].

Абраксас воплощает здесь символическую совокупность мировых начал — Добра и Зла, Бога и Дьявола, в которых зеркально взаимоотражаются жизнь и смерть. В контексте обрамляющих «икону» цитатных фрагментов Αβραζας «отнюдь не является каким-либо собственным именем Божества», а «лишь обозначает совокупность творческих сил, проявляющихся во вселенной»[766], выражая собой идею «тайной», плодоносящей энергии. Подразумеваемая субстанция близка василидовой «панспермии», которая является «совокупностью семян всяческого», «единством потенций всего»[767]. Идея амбивалентности Первосущности, бесстрастной и беспощадной, порождающей и уничтожающей, так или иначе заявлена во всех цитатах вокруг портрета Асыки — Абраксаса.

Окончание правого верхнего текстового блока «КРОШЕЧНЫЙ КРАСНЫЙ ПАУЧОК» восходит к фрагменту романа Достоевского «Бесы». В своей исповеди Ставрогин рассказывает, как он, намеренно выжидая время, покуда Матреша покончит счеты с жизнью, «стал смотреть на крошечного красненького паучка на листке герани и забылся»[768]. В романе эта, в сущности, бытовая подробность выполняет функцию отвлекающей от драматической коллизии детали, с помощью которой подключается философский регистр повествования: «крошечный красный паучок на листке герани» устанавливает для данного кульминационного момента хронометрическое соотношение между скоротечностью жизни и постоянством и внесобытийностью самой природы. Оперируя мифологическими смыслами, Ремизов выражает разнополярные человеческие представления — о жизни как о мире чарующих иллюзий и о беспощадной сути внутреннего закона Бытия — через описание двух мировоззрений. Одно — «живое», «нормальное», «трезвое» — простодушно и наивно; другое — фантасмагорические откровения Гоголя и выстраданная философия Достоевского — отягощено тайным знанием.

Мифологемы Гоголя и Достоевского объединены писателем не только с целью объяснения символической природы Асыки, но и для окончательной фиксации оригинальной метафизической интерпретации. В символической системе координат Ремизова мифосимвол паука соединяет в себе заложенные Достоевским значения. С одной стороны, в нем сконцентрирована гнетущая мысль о неумолимой и жестокой судьбе, обрекающей человека на ужас перед жизнью (подобное мироощущение описано в «Бесах»: «Мне всегда казалось, что вы заведете меня в какое-нибудь место, где живет огромный злой паук в человеческий рост, и мы там всю жизнь будем на него глядеть и его бояться»[769]). С другой — это воплощение «идеи разврата», которую описал герой «Записок из подполья»: «Теперь же мне вдруг ярко представилась нелепая, отвратительная, как паук, идея разврата, который без любви, грубо и бесстыже, начинает прямо с того, чем настоящая любовь венчается»[770].

Левый верхний текстовый блок в композиции рисунка в целом воспринимается как начало текста. Он представляет собой неполную цитату из романа Достоевского «Идиот» (глава «Мое необходимое объяснение») с описанием сна Ипполита Терентьева: МОЖЕТ ЛИ МЕРЕЩИТЬСЯ В ОБРАЗЕ ТО ЧТО НЕ ИМЕЕТ ОБРАЗА? КАЗАЛОСЬ ВРЕМЕНАМИ ЧТО Я ВИЖУ В КАКОЙ-ТО СТРАННОЙ И НЕВОЗМОЖНОЙ ФОРМЕ ЭТУ БЕСКОНЕЧНУЮ СИЛУ ЭТО ГЛУХОЕ ТЕМНОЕ И НЕМОЕ СУЩЕСТВО Я ПОМНЮ ЧТО КТО-ТО ПОВЕЛ МЕНЯ ЗА РУКУ СО СВЕЧКОЙ В РУКАХ ПОКАЗАЛ МНЕ КАКОГО-

ТО ОГРОМНОГО И ОТВРАТИТЕЛЬНОГО ТАРАНТУЛА И СТАЛ УВЕРЯТЬ МЕНЯ ЧТО ЭТО ТО САМОЕ ТЕМНОЕ ГЛУХОЕ ВСЕСИЛЬНОЕ СУЩЕСТВО ДОСТОЕВСКИЙ ИДИОТ МОЕ НЕОБХОДИМОЕ ОБЪЯСНЕНИЕ. Здесь имеется несколько незначительных разночтений с источником: «Может ли мерещиться в образе то, что не имеет образа? Но мне как будто казалось временами, что я вижу, в какой-то странной и невозможной форме, эту бесконечную силу, это глухое, темное и немое существо. Я помню, что кто-то будто бы повел меня за руку, со свечкой в руках, показал мне какого-то огромного и отвратительного тарантула и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всесильное существо, и смеялся над моим негодованием»[771].

В свою очередь, последний фрагмент, расположенный в правом нижнем углу рисунка и как будто завершающий все текстовые блоки: ЗЕМЛЯНАЯ СИЛА — НЕИСТОВАЯ НЕОБДЕЛАННАЯ ДАЖЕ НОСИТСЯ ЛИ ДУХ БОЖИЙ ВВЕРХУ ЭТОЙ СИЛЫ НЕ ЗНАЮ ДОСТОЕВСКИЙ — представляет собой перефразированный текст из «Братьев Карамазовых». Это слова Алеши Карамазова о «карамазовской» природе: «Тут „земляная карамазовская сила“, как отец Паисий намедни выразился, — земляная и неистовая, необделанная… Даже носится ли дух божий вверху этой силы — и того не знаю»[772]. Заметим, что Ремизов отдельно приводит цитату из Достоевского, указывая на добожеское происхождение первоосновы мира. Она — не от Бога и не от Дьявола; это то, что Василидом было осознано как Бог-Не-Сущий: эта «Первичная Неизъяснимая Сущность бесстрастна, — в Ней заложены непостижимым образом семена, или потенции, всего того, что впоследствии разделяется на духовное и материальное, на свет и тьму, добро и зло и т. д.»[773]. Первоначально безобразному (ацорсркху) через смешение и разделение мира надлежит завершиться «великим неведением»: «Все будет жить согласно со своей природою и не будет стремиться к тому, что против его натуры» — таков, по Василиду, идеальный замысел Абраксаса[774].

Эти текстовые блоки приобретают совершенно особый семантический заряд в соотношении с еще одним знаковым рисованным элементом рисунка — откровенным изображением двух обращенных друг к другу фаллосов, расположенным справа от надписи «Царь обезьяний Асыка», между иконографическим изображением божества и текстами. Окружающие фаллосы специфические ореолы, похожие на нимбы в иконописи, призваны указать на сакральный смысл денотата. Конкретность рисунка (о подобной фаллической графике упоминает Д. С. Святополк-

Мирский в письме к П. П. Сувчинскому от 11 февраля 1926 года: «От Ремизова удивительное письмо — все в хуях»[775]), не противореча общему символическому звучанию, переводит содержание отдельных цитат в плоскость более очевидно эротическую, чем на то указывал контекст произведений, из которых они были изъяты.

С фаллическим рисунком сопряжено само название «иконы» — «Царь обезьяний Асыка». Смысл корреляции открывается через расположенное рядом конституционное положение «Обезвелволпала»: «О нем никто ничего не знает, и его никто никогда не видел», которое, в свою очередь, притягивает к себе вопрос: «Может ли мерещиться в образе то, что не имеет образа?» Полисемантическая природа такой мифологической модели мира (сущности, не имеющей названия, формы и образа) позволяет соотнести ее с древнекитайским Дао, которое в соответствии с традицией воспринимается как бесформенное и безобразное первоначало, источник «мириад вещей»[776]. В цитате из «Учителя музыки» имя Асыки синонимично именам Вия, Пузыря и Тарантула. При этом если образы Пузыря и Тарантула мыслятся производными от Вия, то Асыка воплощает в себе более сложный смысл: он — «единственная власть, высшее начальство, лесной Вий». В «Огне вещей» ремизовский пересказ кульминационной сцены из «Вия»: «…нечистая сила металась вокруг его, чуть не зацепляя его концами крыл и отвратительных хвостов»[777], отмечена эротической подробностью: они были «с отвратительными липкими залупленными хвостами»[778].

За пристрастием Обезьяньего царя к сладостям, возможно, скрывается аллюзия «сладкое» — > «сладострастное», восходящая к рассказу Ивана Карамазова о высшем наслаждении «безмерностью чужого страдания» у турок, магометан и варваров: убить младенца в момент его радостного смеха, заканчивавшемуся словами: «Кстати, турки, говорят, очень любят сладкое»[779], а также к комментарию В. Розанова: «Намек на любовь турок к сладкому имеет более общее значение: повсюду уклон человеческой природы к жестокому Достоевский связывал с ее уклоном к страстному и развратному»[780]. Весьма фривольно может восприниматься и описание местонахождения обезьянского царства — как откровенная анатомическая топография. В первой редакции «Трагедии о Иуде…» эротические намеки данного отрывка были еще более явными: «Тебе, конечно, известно, что наш Иерусалим — это пуп земли, а Обезьянское царство отсюда рукой подать, тоже вроде как на пупе стоит или около того, там, где все начинается. Местность лесистая, жаркая, богатства несметные»[781].

В целом образ царя Асыки может быть прочитан как эротическая загадка: «ВОЙДЕТ ОН И РОВНО ВСЕ ОБАЛДЕВАЮТ ТАК ИЗ НЕГО И ПРЕТ ЭТО ОБЕЗЬЯНСКОЕ СТАРИКА ПОДЫМЕТ ХЕ ХЕ ХЕ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ НА ХОДУ ДЕРЖИТ НОС ПРОТИВ ВЕТРА ЗНАЕТ ПЕРЕУЛКИ И ЗАКОУЛКИ ВХОДЫ И ВЫХОДЫ НЕ СДЕЛАЕТ ДЕЛА СПРОСТА». Фаллический рисунок не более чем символическое отражение того смысла, который скрыт в образе Асыки-Абраксаса, так и в каждой цитате. Однако ответ на эту загадку вовсе не такой очевидный, какой обычно подразумевается в русском фольклоре.

Асыка, Вий, Пузырь и Тарантул — метонимии вовсе не фаллоса как такового, а той субстанциональной сущности, которая находится в центре мироздания и называется писателем «темной», «глубочайшей», «скрытой» «завязью» жизни. Именно такой закодированный смысл вложен во фразу на французском языке, находящуюся слева от надписи «Царь Обезьяний Асыка» и зеркальную по отношению к фаллическому рисунку. Дословно она переводится как — «„Великая Палата обезьян“, под управлением царя Асыки, обезьяны таинственной, которой нет нигде, потому что она везде». Очевидна семантическая перекличка этой сентенции с описанием Обезьяньего Царя, но функция каждого из цитатных блоков задана локальным контекстом. Немаловажно, что столь значимая фраза написана на французском языке, который принимает на себя роль шифра. Это предложение находится в очевидной связи с центральным названием и изображением фаллосов, причем в этом случае дистанция между означающим и означаемым практически стремится к нулю; словесный же портрет Асыки, являясь частью вербального ряда, поддерживает общий иносказательный строй и допускает возможность более общих интерпретаций.

Эрос и Танатос

В начале века русский символизм, сконцентрировавшийся на философском осмыслении темы любви, объявил Эрос важнейшей мифопоэтической доминантой. Следуя Платону, представители новейшего мировоззрения увидели в любви не чистую идею, не чувственное явление, а особую «демоническую» (в древнем смысле) силу, посредствующую между божественной и смертной природой[782]. Осознавая Эрос как «рождение в красоте» (Вяч. Иванов), они тем самым разграничивали смерть и жизнь и антитетически противопоставляли небесное — земному, божественное — демоническому. Быть может, именно символистская эстетика окончательно закрепила за понятием «платоническая любовь» смысл, подразумевающий любовь умозрительную, духовную, бестелесную, любовь небожителей, стремящихся к осуществлению «творческого Эроса» (М. Волошин). Самый процесс постижения природы любви оборачивался для символистов проблемой выбора между двумя безднами — возвышающей, открывающей врата бессмертия или губительной, демонической, чувственной страсти.

Эротизм Ремизова (не только тот, что представлен на рисунке «Царь Обезьяний Асыка», но и в целом растворенный в его творчестве) определенно расходился с опытом, запечатленным в мистериальных и теургических переживаниях многих его современников. В раннем ремизовском творчестве отношение к Эросу в значительной степени совпадало с представлением о телесном насилии, похоти и пороке. Для художественного выражения этой «душной» темы в начале 1900-х годов он прибегал к устойчивому образу отвратительного насекомого, восходящему к произведениям Достоевского. Впервые этот символический образ, соотносимый с темной, сладострастной природой человека, появляется в рассказе «Тараканий пастух» (1900)[783]: «Тараканий пастух обыкновенно по целым дням молчаливо выслеживал тюремных насекомых и давил их, размазывая по полу и нарам. На прогулке, сгорбившись, ходил он одиноко, избегая других арестантов, и только когда мелькал женский платок или высовывалась из ворот юбка, он выпрямлялся, ощеривался и долго, порывисто крутил носом»[784]. У Достоевского схожая тема звучит в исповеди «подпольного человека»: «Скажу вам торжественно, что я много раз хотел сделаться насекомым»[785]. В те годы тема Эроса увязывалась Ремизовым и с мотивами фольклорных источников. Об интересе начинающего писателя к народной эротической демонологии

свидетельствует его письмо к невесте от 27 мая 1903 года: «… открыл еще новое существо, называется „пõлезница“; живет в цветущей ржи, ее глаза, как васильки, видима с Петрова дня до Ильина, еще более яростна, чем „лесная женщина“ (лесавка), та хоть мечтает и ищет взрослых, а эта подкарауливает ребятишек»[786].

В ремизовском творчестве запечатлелись внутренние дискуссии с разными оппонентами. Среди них можно вспомнить НА. Бердяева и фразу из адресованного ему шуточного «Некролога» (1902): «как сейчас помню наши долгие беседы о „бездне верха“ и „бездне низа“»[787]. Очевидно, уже тогда в рассуждениях Бердяева об Эросе выстраивалась та жесткая оппозиция плотского и духовного начал, которая значительно позднее была развита в мыслях философа о природе любви[788]. Ремизов же в беседах с Бердяевым был, скорее, слушателем, чем собеседником; «Некролог» заканчивался словами: «Мир праху твоему! Ну, а насчет „бездны низа“ ничего не могу сказать»[789].

Спустя полвека Ремизов вновь возвратился к беседам вологодской поры. В книге «Иверень», главы из которой появлялись в печати в самом начале 1950-х годов, писатель поместил новую редакцию своего «Некролога» Бердяеву (философ скончался в 1948 году). Это уже действительно послание в царство мертвых, вернее, к душе, которой теперь, в ее неземном бытии, открыты вечные истины, оно откорректировано временем и опытом минувших лет. Именно здесь Ремизов, наконец, нашел те слова, которые ему хотелось бы сказать относительно связи «бездны верха» и «бездны низа»: «И глядя на звездное небо, точно и первый раз увидя, я понял, что звездное небо — это то же, что наша земля, и оно для земли. Звезды — это семена, а звездное поле — небесное поле. И есть ли там какой-нибудь „дух“, или это зримое, осязаемое глазом — эти льющиеся блестящие сперматозоиды, носители жизни, это сама кровь в ее чистейшем существе»[790].

Нельзя не заметить, что поздние размышления Ремизова о метафизическом смысле Эроса весьма созвучны рассуждениям философа В. В. Розанова о «земной и звездной крови»: «И разве… гораздо ранее, чем осуществится в земных условиях, в материальной обстановке, кровь в нас не шумит странными шумами, и, расходясь волнами далеко от нашего земного „я“, — не входит струями света в далекие существа, или мы сами („пора любви“) захватываемся светами чужих, далеких, иногда очень далеких „я“… и в сущности и глубже — захваченные уже до своего рождения, именно „в звездах“, в „утробах матерей“, в фаллическом сложении отцов, где все со всем переплетено не как

хаос, а как гармония, как некая Пифагорейская „музыка сфер“…»[791] Такое созвучие мыслей неудивительно, поскольку именно личностью Розанова во многом был инспирирован очевидный эротизм ремизовских сочинений второй половины 1900-х годов. Миропонимание философа отразилось даже в придуманном Ремизовым для него особом статусе *великого фаллофора* «Обезвелволпала», происхождение которого связывалось с эллинами, и, в частности, с Дионисийскими мистериями, участники которых демонстрировали главный атрибут своего праздничного костюма — кожаный фаллос гиперболизированных размеров.

В повседневном общении Ремизова и Розанова, подробно описанном в «Кукхе», все располагало к фривольным разговорам о сокровенной стороне человеческой жизни — даже совместное рассмотрение нумизматической коллекции. В одном из писем философ обращался к Ремизову с предложением: «… возлюбленный мой „охальник“ (хотел написать „похабник“ — да испугался) — не сделать ли нам кое-чего изумительного, кое-чего не вдруг, но помаленьку и полегоньку насчет в самом деле копирования монет? Некоторых, которые не допускают по темноте рисунка фотографирования?»[792] Позже Ремизов пояснял: «В письме ко мне о копировании монет, прием описательный совсем к монетам не относится, а к разговорам нашим о такой книге — „Книге любви“, о чем знали хорошо у нас „мамки“ и „свахи“. А о монетах: я предложил некоторые очень тонкие скопировать и издать альбом. Осуществить ничего не пришлось»[793]. Следы замысла «Книги любви» находим также в письме художника Н. Зарецкого к Ремизову от 24 мая 1927 года: «В прошлом письме (открытка) я рассказывал Вам о новой книге, к которой я приступил. Называться она будет „Синичка, дамская антология“. Произведения авторов следующих: Барков, В. Пушкин, А. Пушкин, Лермонтов, Кузмин, Розанов (из Кукхи), Ремизов А. М. (Рассказ о хоботе). Нет ли у Вас еще другого материала для этой книги. Напр[имер] фрагмент из книги „О любви“, о той мудрой науке, какую у нас на Руси в старые времена няньки и мамки хорошо знали да невест перед венцом учили, ну и женихов тоже»[794].

Подчеркнутое Розановым семантическое различение слов «похабник» и «охальник» стоит прокомментировать особо: «похаб», по Далю, — юродивый, дурень; «похабный» — наглый и бесстыжий в речах, срамно(скверно)словный, ругательский, поносный; зато «охальник» — бесстыжий озорник. Характерно, что даже в рассказе 1931 года «Юнёр» (который, как и другие тексты, впоследствии составившие книгу «Учитель музыки»,

заключал в себе множественные проекции авторского «Я») герой Корнетов вспомнит розановское толкование слова «похабщина» в контексте рассуждений о «вечной любови»: «…похабщина — это кощунство. Розанов тысячу раз прав. Правда, на кощунство есть любители, но не все, и я скажу — „несчастные“»[795].

Во второй полови не 1900-х — начале 1910-х годов в своем отношении к эротической теме Ремизов был еще наивен и несерьезен. Его неприятие предписываемого символистами эстетизма сближалось с вызовом, который Розанов, в свою очередь, бросал распространенным представлениям о трансцендентном Эросе: «Когда я читаю о „богочеловеческом процессе“ (Вл. Сол.), то мне ужасно хочется играть в преферанс. И когда я читаю о „философии конца“ (Н. А. Бердяев о кн. Е. Труб.), то вспоминаю маленькую „Ли“, у нас на диване, — когда мы потушили электр. и я, 2 Ремизовых и она, залившись тихим ее смешком, решили рассказывать анекдоты о „монахах“! Тут-то под. Ремизов и рассказал о „мухах“»[796].

В те годы Ремизов, несомненно, находился под глубоким обаянием целостной и органичной розановской личности. Он видел в Розанове и человека домашнего, сохраняющего в себе чуткость ребенка, и вместе с тем философа, для которого символизм древних культур являлся источником знания о живой жизни. Розанов нарочито узнаваем в герое рассказа «Пупочек» (1913) — мальчике Юре, чем-то удивительно похожем на некого учителя Василия Васильевича: «юркий, быстрый, носик торчит, а главное, говорил скоро очень». Помимо указания на увлеченность нумизматикой (Юра «был… уверен, что они очень богатые и в подтверждение, должно быть, этой уверенности показывал мне как-то копейки новенькие — богатство свое»), особую двусмысленность описанию придает иронический намек на «торчащий носик». Соотнесенность образа ребенка и личности философа настолько намеренна, что далее по ходу рассказа мальчик так и зовется — «Василием Васильевичем». Безобидная взрослая шутка — «Знаешь, Василий Васильевич, я у тебя твой пупочек съем!» — непроизвольно соединила детское восприятие омфалоса — центра личного бытия и тела, с онтологическими представлениями взрослого человека о фаллосе. Пафос переживаний ребенка передается от лица рассказчика: «Ах, ты Господи, западет же такое в душу и уж все мыслишки, какие есть, все мысли у него к одному, к этому стянулись, а это одно, это все — пупочек, и важное такое, все, главное самое, лишиться, чего просто он и представить себе не мог, представить не может, чтобы такое было, если бы вдруг да лишился: вот я взял бы да и съел его!»[797]

Маленький «Василий Васильевич» выражает здесь punctum puncti розановского мировоззрения, переданный через призму детских представлений об интимной сакральности. Не случайно тема «пупочка» прямо связана с эротической символикой античных монет. Некоторые из них изображали дельфийский мраморный «пуп земли» (ομφαλοζ τηζγηζ). имевший конусообразную или куполовидную форму; другие — подобие Авраамовой «части membri masculini», под которой было начертано имя Зевса[798]. Омфалос соответствует фаллосу не столько в смысле их анатомического соседства, сколько ввиду сходства культовых поклонений и тому и другому. В священнодействиях Древнего Востока и античного мира фалл и омфал почитались как фетиши, а впоследствии наделялись и особым символическим смыслом. Во время Дионисийских праздничных шествий фаллос было принято поднимать высоко вверх и украшать венком и золотой звездой. Омфалос представлялся на краснофигурных вазах, фресках, рельефах и монетах со священными повязками, венками, лавровыми ветвями и особым облачением, покрывавшим его сферическую поверхность[799].

Повышенный интерес к эротической теме далеко не всегда принимался окружающими с одобрением. С. И. Дымшиц-Толстая, супруга А. Н. Толстого, вспоминала: «В этот период нашей петербургской жизни мы стали посещать ряд писательских домов… бывали у А. М. Ремизова. <…> К Ремизовым А. Н. проявлял интерес наблюдателя, идти к ним называлось „идти к насекомым“. Действительно, и сам хозяин — маленький, бороденка клинышком, косенькие, вороватые взгляды из-под очков, дребезжащий смех, слюнявая улыбочка, — и его любимый гость — реакционный „философ“ и публицист В. В. Розанов — подергивающиеся плечи, нервное потирание рук, назойливые разговоры на сексуальные темы, — все это в самом деле оставляло такое впечатление, точно мы вдруг оказались среди насекомых, а не в человеческой среде. Завернувшись в клетчатый плед, придумывая неожиданные словесные каламбуры, Ремизов любил рассказы из Четьи-Минеи, пересыпая их порнографическими отступлениями. В местах наиболее рискованных он просил дам удалиться в соседнюю комнату»[800].

Эротизм посвященной Розанову «Кукхи» также вызвал разнородные толки. Почти сразу же после публикации первой редакции[801] появилась рецензия Б. Каменецкого (Ю. И. Айхенвальда), в которой, в частности, говорилось: «То, что он [Ремизов] повествует о себе, о других писателях, о своих встречах и впечатлениях, занимательно — спору нет. Но

возникает все же сомнение, надо ли всю эту интимность выставлять на всеобщее зрелище, или, по-старинному — позорище? <…> то, что он сообщает о Розанове, об его эротике и даже об его физиологии, выходит за пределы всякого приличия и пристойности. Он, например, в самом буквальном смысле слова рассказывает о грязном белье Розанова… Можно по-всякому относиться к последнему, как к писателю; но несомненно то, что он оставил по себе репутацию исключительной моральной неопрятности. Теперь Ремизов своими сообщениями, своими пошлостями не только подтверждает и усиливает эту дурную славу, но и, кроме моральной неопрятности своего друга, рисует еще и физическую, так что отвращение к образу Розанова возникает полное»[802].

От первых читателей «Кукхи» не ускользнуло, впрочем, и философское наполнение эротической темы в ремизовских воспоминаниях о Розанове: «…давно не появлялось у нас произведения столь волнующего, трогательного и прекрасного, — писал Б. Шлецер. — Человеческая книга! В том именно особая, волнующая прелесть ее, что в ней дышит человек. — Искусство ли это особенное, изощренное, ибо вовсе не заметное? Гениальная ли интуиция? Вероятно, и то и другое». Подчеркивая соответствие творческого метода Ремизова образу Розанова, критик рассуждал об оригинальной философии жизни, связавшей героев «Кукхи»: «Скорее я назвал бы обоих, и Розанова, и Ремизова — имморалистами, если бы слово это, в применении к Ремизову в особенности, не представлялось слишком рассудочным и грузным. Но действительно, ни тот, ни другой не подходят к человеку, к явлениям жизни с моральной точки зрения. Та нежность, та чуткость, с которыми Ремизов говорит в воспоминаниях своих о том или другом из своих друзей и знакомых, ни в каком отношении не находится к моральным или умственным качествам этих людей». Касаясь темы Эроса, растворенной в тексте всей книги, Шлецер завершал свою статью следующим выводом: «…в этой эротике столько наивности, теплоты и какого-то уюта, так просто все сказано домашними словами, и столько игры здесь вместе с тем и живого трепета, что чувствуешь — хорошо это и нужно; как пишет Ремизов: „И все прекрасно в своей звезде. Розанов это хорошо понимает“»[803].

«Кукха» свидетельствовала о важном сдвиге, который произошел в ремизовском восприятии Эроса со времени создания сказки «Что есть табак». От прежней иронии, профанного озорства, дистанцирования от розановского фаллического пафоса посредством обсценной лексики не осталось и следа. Образ и личность Розанова в системе метафизических представлений

писателя оформились в отчетливую мифологему, организующую воедино эротическую символику. Спустя еще восемь лет Ремизов напишет очерк «Розанов», который станет фундаментом для оформления его личных построений на темы Эроса. Именно в этом тексте писатель впервые объединил в едином пространстве мифологемы разного культурного происхождения: «Вера и закон Розанова Вий, Пузырь, Тарантул в их надземном цветении, в их звездном небе, в их теплой парно́й земле, и единственная власть — высшее начальство лесной Вий — царь обезьяний Асыка, выскочивший из-под земли в Эдипову ночь („Трагедия об Иуде“) и опьянивший одним своим дыханием все и всех, — Валахтантарарахтарандаруфа! <…> И этот его бог — Вий, Пузырь, Тарантул ворожит над ним, брошенным в мир на землю, избранным, отмеченным рыжим знаком, с упорным черепом „человека“ и всегда пышащим сердцем, где в каждой капельке крови „разожжен уголек“, над ним — семенящим близоруким, без слуха и голоса, всеми горячими кровными словами всасывающим животворящую скользящую силу…»[804]

Соотнесение творческой силы и оплодотворяющего первоначала в этом тексте весьма напоминает розановский строй мыслей из его письма к Ремизову: «А знаете, как всякое семя требует vulv'ы, так всякий талант требует „сферы“, которая приблизительно и подобно vulv'е, „талантливое употребление себя“ похоже и даже есть то же самое, что совокупление, каковое любит вся талантливая тварь Божия»[805]. Ремизовская интерпретация взглядов философа представляет собой оригинальную герменевтическую практику: автор нацелен не столько на воспроизведение аутентичной позиции своего героя, сколько на создание новых смыслов. Начальный космогонический элемент и основной принцип бытия, воплощенный в мифологемах Гоголя и Достоевского («Вий, Пузырь и Тарантул»), в очерке «Розанов» (в отличие от последующих пересекающихся вариантов этого текста: «Учитель музыки», «В розовом блеске», «Встречи», «Огонь вещей»), дан соответственно мировосприятию философа: это — пьянящая, «животворящая скользящая сила», дарующая жизнь, вопреки всему и всем, без мертвой морали и цинизма. Другими словами, Эрос, в розановском смысле, есть основной жизненный инстинкт.

У самого Ремизова (в пассаже из главки «Случай из Вия» — в «Учителе музыки») акцент ставился на прямой зависимости жизни от смерти: «…Вий — это сама завязь, исток и испод — живое сердце жизни, „темный корень“ жизни, земляная, неистовая, непобедимая сила, „вверху которой едва ли носится дух Божий“, слепая — потому что беспощадная, и глазастая —

потому что безошибочная в выборе, обрекая на гибель, из ею же зачатого на земле среди самого косного и самого совершенного, не пощадившая однажды и самое совершеннейшее, Вий — а Достоевский скажет: Тарантул»[806].

Впервые у Ремизова гоголевский персонаж приобретает символическую роль в «посолонной» сказке «Ночь у Вия», основанной на мотивах народных верований и преданий[807]. С одной стороны, Вий возвращен здесь в исходный контекст мифа, а с другой — этот образ обретает самостоятельность собственной мифологической жизни, новую судьбу в рамках ремизовского сочинения. Герои сказки набредают в лесу на избушку: «…это терем старого Вия. — Вия! — голоса путников стали как струнки: пропадут, тут им живу не быть, — того самого Вия: *подымите мне веки, ничего не вижу*! — Того самого *о железном пальце.* Нынче Вий на покое <…>, Вий отдыхает: он немало народу-людей погубил своим глазом, а от стран-городов только пепел лежит. Накопит Вий сил, примется снова за дело. А *Пузырь* с клещами да с жалами помер»[808]. Очевидно, что образ Вия еще не наделяется здесь даже малой толикой того эротического значения, которое начнет звучать на страницах более поздних произведений писателя. Однако именно в избушке Вия один из героев рассказывает народное поверье о Летавице или «дикой бабе», которая является во сне или наяву молодым мужчинам златокудрою красавицею. Очаровывает она и женатых, так что они уходят от своих жен, и, пока летавица сама не оставит мужчину, никакая сила не вернет его жене. Летает с помощью сапог-скороходов, если же их снять, теряет сверхъестественную силу, послушно идет за человеком, укравшим ее сапоги, и верно ему служит. В традиции галицко-русского фольклора этот образ соединял в себе мотивы непререкаемой судьбы и губительной любви.

Для Ремизова первоначальная сущность бытия включала в себя жизнь и смерть в их нераздельном единстве; демонстрируя свой витальный, эротический характер, она одновременно указывала на Танатос. Столь подчеркнутое отождествление любви и смерти, безусловно, было обращено против розановского витализма, апеллирующего исключительно к продолжению рода, к жизни в ее нетленности и беспредельности. В «Огне вещей» герменевтический метод позволял писателю толковать отдельные сюжеты гоголевской прозы в соответствии с этими символическими представлениями. Здесь «панночка умерщвляющая» из «Вия», сгубившая простоватого философа Хому Брута своей любовью, ассоциируется с богиней — воительницей Астартой, олицетворяющей любовь и плодородие,

преследующей своей страстью возлюбленного. Обе они мифологически осуществляют непререкаемый закон судьбы. Любовь и судьба в этой интерпретации тождественны, так как подразумевают неминуемость заключенных в них роковых предрешений, связанных со смертью. Когда философ Хома попытался «иссудьбиться», смертельный итог стал еще более очевиден: «дурак, от судьбы разве бегают!»[809] Судьба не оставляет человеку никакого выбора: «знак судьбы — паутина»[810].

В очерке «Выхожу один я на дорогу» (1932–1953) Ремизов дополнил раздумья о сущности человеческого бытия новыми принципиальными выводами: «в подполье» — нет подполья, «трехмерная ограниченность» мира — искусственна и значима только для «тупых и ограниченных» людей, а паучья «тайна» — в возможности взорвать мировой порядок по своему, недоступному для человеческого понимания, произволу: «…в „подполье“ из зеленой слизи, плесени и сыри — из „духовной туманности“ открылся богатый мир, и с той же неожиданностью, как там откроется в вечности в этой единственной комнате — в то-светной закоптелой бане с пауками по углам. И что ведь оказывается, что какому-то там пауку — этой концентрации первострастей и сил всяких желаний, сока и круговорота жизни, — чтобы развесить и заплести свою паутину в „светло-голубом“ доме и наслаждаться жертвой, понадобился Эвклид, а самого по себе Эвклида в природе нет и не было, а наша ясная трехмерная ограниченность такая чепуха, какую сам по себе ни один чудак не выдумает; и еще оказывается, что пауки — эти демиурги, распоряжающиеся судьбами мира, по какому-то своему капризу — „разум служит страсти!“ — могут нарушить всякий житейский счет, „дважды два“ станет всем, только не „четыре“, а незыблемый и несокрушимый „четверной корень достаточного основания“, смотрите, одна труха, а незыблем и несокрушим лишь в „светло-голубом“ доме для тупиц и ограниченных — для всех этих творящих суд звериных харь…»[811]

В символической системе координат Ремизова философская интерпретация сущности бытия неизменно сопровождалась энтомологическими образами романов Достоевского — «подполье», «закоптелая баня с пауками», «насекомое», «тарантул»: «„Скверным анекдотом“ Достоевский начинает свой путь *туда.* Из дома Млекопитаева, этого паучиного гнезда, он поведет меня в баню к Свидригайлову („Преступление и наказание“, 1866): баня с пауками — это „вечность“. Из черной бани мы пойдем со свечой в чулан Ипполита („Идиот“, 1869) и там Достоевский покажет Тарантула: этот Тарантул — творец

жизни и разрушитель твари. А как заключение, в „Карамазовых“ (1880) Иван вернет туда свой билет на право разыгрывать скверный анекдот или, просто говоря, на право быть на белом свете в этом Божьем мире: И у кого еще повернется язык повторять Divina comedia — так вот она какая „божественная“: этот на земле и там — вселенский скверный анекдот!»[812]

Еще в начале 1910-х годов выход в свет восьми томов Собрания сочинений Ремизова позволил критикам с очевидностью констатировать в его произведениях преемственность русской литературы: «…через прикосновенности к Достоевскому Ремизов и входит в общую схему эволюции русской философской художественной мысли, продолжает ее традиции, намеченные еще Пушкиным»[813]. Действие «захватывающей зависимости от идей и образов Достоевского» способствовало развитию оригинальной философии. И возможности приложения ее уже в дореволюционный период творчества Ремизова не ограничивались контурами социальной жизни человека, в ней угадывалось стремление к вопросам онтологического свойства: «…что делает Ремизова глубоко оригинальным, в высшей степени своеобразным, что определяет основной характер, манеру его творчества, окрашивая в своеобразный цвет и его философию — это ширь захвата, универсальность, или, вернее, космичность его точки зрения; то, что он всегда и постоянно ощущает, всю полноту трагического начала — во всем его целом, а не в отдельных его проявлениях — весь мир, вся тварь земная, является жертвой изначальной „страшной беды“, тяготеющей над жизнью…»[814] Мифическое имя этой «страшной беды», раскрывающейся практически во всех произведениях писателя, также заимствовано у Достоевского: «Темное, глухое — немые зеркала — глаза, покляпое пахмурое мурло — Тарантул. <…> В его скорпионьих лапах мера: законы природы. И нет для него ни высокого, ни святого, нет никому пощады: одна у всех доля»[815].

Такая философская позиция определенно приближает Ремизова к гностическому пониманию, где любовь — это и есть сама по себе смерть. Однако в трактовке писателя снята характерная для раннего христианства оппозиция духовное = бессмертное / телесное (половая любовь) = смертное: «И, одаренный разумом, узнает, что он смертен, и что причина смерти — любовь»[816]. Памятуя о родословной Асыки, нельзя не вспомнить слова Плутарха об Александре Великом: «Он говорил, что сон и плотская любовь более всего убеждают его в том, что он смертен: и страдания и наслаждения порождены только слабостью нашей природы»[817]. Единственный смысл любви —

заполнить краткий промежуток между рождением и смертью и тем самым оправдать «первородное проклятие *время-смерть*»[818], доказать «высшее и единственное: любовь человека к человеку». Такая философия допускает иронию по отношению к року: «В самом деле, не землей же мир Божий сошелся, и на нашу в чем-то согрешившую землю и тарантул-то пущен только для порядку»[819].

Эрос — это и обычное тяготение людей друг к другу, те самые мельчайшие душевные «искры» человеческого общения, которые выражены на последних страницах «Огня вещей»: «А вот мне Коля и ежика несет. Ну, давайте откроем скорее клетку — мой ежик, моя надежда, моя мечта, мое очарование, моя любовь!»[820] Эрос одновременно оказывается и Логосом — творчеством, которое также обнаруживает свою эротическую природу: «…чарующий жгучий всплеск полной жизни, движимой подземной вийной силой»[821]. Творчество как одно из проявлений Эроса есть непреложный закон бытия, заключающийся в неразрывной связи начала и конца, рождения и смерти.

В «Огне вещей» Бытие охарактеризовано сложными метафорами, поэтика которых восходит к древним космогоническим представлениям. Особый интерес вызывает определение «вийная сила слова». Мифологемы «Вий» и «слово» служат здесь для обозначения основных мирополагающих стихий. В то время как «слово» обладает властью объективировать все сущее, Вий персонифицирует ту внутренне противоречивую стихию, что несет в себе одновременно любовь и ненависть, жизнь и смерть. Объединением двух первоначал, мужского — «вийная сила слова» и женского — «мертвая душа мира»[822], Ремизов описывает грандиозный процесс творения. Первоначальная характеристика образа Вия, уже известная по «Учителю музыки», в процессе работы над «Огнем вещей» приобретает новую редакцию: «Вий — это сама вьющаяся завязь, смоляной исток и испод, живое сердце жизни, темный корень жизни — „универсальный фалл“ — неистовая, непобедимая сила — вверху которой едва ли носится дух Божий — слепая — потому что беспощадная, и глазастая — потому что безошибочная в выборе, обрекая на гибель из ею же зачатого на земле среди самого совершенного, не пощадит и самое совершеннейшее. Вий — а Достоевский скажет Тарантул. Весь охваченный „Вием“ я вдруг увидел себя…»[823] Впрочем, этот фрагмент, достаточно прямо и откровенно трактующий вийную природу, так и остался в рукописи.

Слово (Логос) воплощает тот творческий принцип, благодаря

которому создано все сущее, содержащий в себе непознаваемое таинство. Заключение имени и его значения в кавычки дает основание думать, что на ранней стадии работы литературный образ Вия использовался писателем скорее как вспомогательная метафора для выражения общей онтологической идеи. В окончательном тексте, уже избавленный от прямолинейной и очевидной конкретики, он осознается и репрезентируется как космогоническая мифологема: «Вий — сама вьющаяся завязь, смоляной исток и испод, живое черное сердце жизни, корень, неистовая прущая сила — вверх которой едва ли носится Дух Божий, слепая, потому что беспощадная, обрекая на гибель из ею же зачатого на земле равно и среди самого косного и самого совершенного не пощадит никого»[824].

«„Любовь“ — судьба»[825] есть непреложный закон бытия, заключающийся в неразрывной связи начала и конца, рождения и смерти, проявление вездесущего Вия-Танатоса, который уравнивает всех людей в «любви-и-смерти»[826]. Сон и творчество также сливаются в одно понятие, оказываясь лишь двумя сторонами единого и вечного бытия свободной человеческой души: «Наша живая реальность стена, отгораживает тот другой мир с загадочным, откуда появляется живая душа и куда уходит, оттрудив свой срок»[827]. Подлинный смысл человеческой жизни состоит, по Ремизову, в том, чтобы освободиться от первородного проклятия «*время-смерть*» заполнив краткий промежуток между рождением и смертью творчеством, и доказать, что «высшее и единственное: любовь человека к человеку»[828].

«Огонь вещей» — это и есть, собственно, не что иное, как любовь в ее человеческом воплощении и одновременно — онтологическая идея всепроникающего Эроса — Танатоса. Символы и образы ремизовской картины мира как «первожизни»[829] собираются в калейдоскопический орнамент из послереволюционных текстов и весьма прозрачно соотносятся с основными понятиями доплатоновской философии и гностицизмом. «Любовь — и — смерть», заключенная в понятии плодоносящей Первосущности (и, по своей сути, гераклитовская), восходит к пониманию Эроса как бытия, пограничные формы которого — рождение и умирание. Единым первоэлементом, сутью вещей, обобщающим символом ремизовской идеи Эроса является огонь: «пожар возникает из самой природы вещей, поджигателей не было и не будет». Символ пожара — «всепожирающее время». Понимание смысла стихийной огненной силы у Ремизова как нельзя более полно соответствует «беспредельной мощи» (потенции) «всяческого» в гностической модели мира[830].

Уже в свете «Огня вещей» становится понятным сакрально-эротический смысл и трех основных обезьяньих слов-символов — «ахру», «кукха» и «гошка», — вписанных Ремизовым в седьмой пункт «Конституции» «Обезвелволпала». Когда в начале 1920-х писатель оказался на «пограничье» в буквальном и переносном смыслах (между смертью и жизнью, между Россией и Западом, между прошлым и будущим), мучительная самоидентификация сопровождалась рождением оригинальной натурфилософской картины мира. Возможно, именно события русской революции обратили Ремизова к центральным первоэлементам ранней греческой философии и гностической космогонии, которые восходят к Гесиоду и орфикам и потому и называются Эросом, что именно он «устрояет мир, живой и неорганизованный», «устрояет вселенную и создает людей и богов»[831].

Семиотический анализ первобытных культур показывает, насколько осознанно сакральной являлась сексуальность как форма межчеловеческого общения, насколько осмысленным, живым и взаимосвязанным был архаичный сексуальный язык. Даже сама обезьяна, по народным поверьям, символизирует силу полового влечения[832]. Все «обезьяньи слова» сопряжены с космогоническим процессом рождения = смерти и поэтому несут в себе взаимодополняющий смысл. Табуирование эротического подтекста в «обезьяньем языке» соответствует словесной и буквенной магии, призванной, с одной стороны, подчинить называемое человеческой воле, с другой — защитить его от враждебного воздействия.

Одно из возможных решений проблемы происхождения этих трех слов подводит к индоевропейскому праязыку. Об интересе Ремизова к сравнительно-исторической этимологии свидетельствует автокомментарий к «Трагедии о Иуде…», объясняющий происхождение имени Иуда: «Юда — от корня und *(лат.* unda, *болг.* уда)»[833]. В частности, «ахру» близко по звучанию к индоевропейскому «ar», которое одновременно есть и мужчина, и огонь. Поставленное в обезьяньем лексиконе первым, слово «огонь» соотносится с единицей — символом творческого начала, силы и энергии. Индоевропейский корень, обозначающий единицу (oi-(d)-nos), дает возможность соотнести древнесеверное «upi» — огонь — с древнерусским «удъ» — в значении: пенис. В основании слова «кукха», вероятно, также лежат индоевропейские корни, где «kuk» — женский половой орган, а «gheu» — влага. Возможно, что и слово «гошку» восходит к древнеиндийскому «ghas» — есть, пожирать (в сочетании с «kuk»)[834]. Таким образом, «обезьяний» язык — это не только универсальное мифологическое пространство, сохраняющее непреходящие

ценности, но и форма инициации, то есть посвящения в смысл человеческого бытия.

Очевидный для писателя синкретизм первоэлементов, лежащих в основании мироздания, призван указать на тождество органически данной материи бытия (Эроса) и смысловой, творческой стороны жизни (Логоса). В системе символических координат ремизовской натурфилософии отсутствует антиномия духа и плоти, и огонь («ахру») отнюдь не противоположен влаге («кукхе»), как об этом пишет М. В. Козьменко: «…можно вообразить две оси ценностной системы Ремизова, на которых располагаются полярные между собой, но в равной степени близкие писателю имена — символы: кукха — Розанов — Фалес (влага, земля, плоть) и ахру — Блок — Гераклит (огонь, звезды, дух)»[835]. В свою очередь, нельзя принять буквально и мнение С. Н. Доценко, который в статье «Обезвелволпал как зеркало русской революции», объявляя Розанова одним «из „источников“» и одной «из „составных частей“ Обезвелволпала», предлагает воспринимать вполне определенные натурфилософские представления Ремизова о «кукхе = влаге» как основание для весьма своеобразного рецепта «чая». По мнению исследователя, напиток этот есть «синтез „вещей“», обозначаемых тремя обезьяньими словами: «огонь + влага (вода) + еда = чай»[836]. Однако сакральный лексикон выводит ремизовскую игру из круга бытовых развлечений.

Архетипическая семантика обезьяньего языка задает параметры построения космогонического мифа, фиксирующего определенную картину мира и ее первоэлементы. «Огонь», «влага» и «еда» — устойчивые мифологемы, лежащие в основании мировой цивилизации; каждая в известной степени представляет собой эротически заряженный первоэлемент бытия. Огонь — космический символ жизни, движущая сила постоянного обновления мироздания: в огне мир рождается и разрушается. Согласно гностикам, огонь связан с размножением. В человеке — он источник всего сущего, первопричина творческого действия. Как мужское начало, огонь превращает горячую и красную кровь в сперму. Влага — еще один первоэлемент Вселенной; в антропоморфной модели универсума влагу заменяет кровь. Это женское начало олицетворяет собой сферу и атрибут всеобщего зачатия. Еда как мифологема также включает в себя представления о первоосновах бытия. Во время еды разыгрывается ритуал смерть-воскресение: в акте еды космос исчезает и появляется, итогом чего становится обращение к новой жизни, новому рождению и воскресению.

Мир и человек

Мифопоэтический дискурс ремизовского творчества проясняется во взаимодействии семантически близких понятий: любовь, страсть, смерть, мысль, время — действующих сил бытия. Обращаясь к лучшим образцам художественной классики, Ремизов стремился понять и представить как великий и вечный метафизический процесс повседневную человеческую жизнь. В центре творчества писателя находится человек («мера всех вещей»), с его силой и слабостями, который всегда был главной темой русской литературы. Суждения о сущем оказываются непосредственно жизненным переживанием космической и личной судьбы человека, его вселенского и индивидуального предназначения.

В главе «Аэр» из книги «Учитель музыки», рассказывая о ступенях самопознания, писатель обращается к теме «тайны природы» человека, грандиозному (в масштабе бытия одной личности) и мучительному процессу, который связывался, в представлениях Ремизова, с рождением — переходом его души из мира собственной трансцендентальности в чужое, окружающее пространство человеческой жизни. Постижение сущего мира опосредуется, предопределено такими первоначалами, как свет, вода, воздух, огонь: «дневной солнечный мир сам нашел меня и показал себя своей бесчувственной, безвоздушной слепой стихией — меру же и распределение я узнал потом через очки и уравновесил мой собачий слух»[837]; «с тех пор я различаю воду и не глазами, а изнутри; потом уж я увидел ее и полюбил в Океане — прародине моей и всех жизней»[838]; «вскоре я узнал огонь… я узнал его глазами»[839]; «так открылся мне воздух»[840]. Чувственное столкновение с первоосновами мироздания в «Аэре» совершается благодаря анамнезису — радостному пробуждению прапамяти.

По собственному признанию, в своих смыслотворческих исканиях Ремизов ориентировался на натурфилософский дискурс ранних греческих философов: «Из философов огнем застряли в моей памяти Гераклит и Эмпедокл. Из семи мудрецов меня особенно поразил Фалес своей бездонной памятью, он помнил Океан — живой: водный и воздушный <…>. И, конечно, оставил память Пифагор числами и своей судьбой <…>. А по моему званию? — мне полагается где-нибудь приткнуться около Плотина»[841]. Вместе с тем писатель даже и не пытался высказываться при помощи тех философских построений, язык категорий и определений которых не соответствовал его

воображению: «Когда-то я изучал философию <…> и одолел речь философов, но сколько ни пытался философствовать, ничего не вышло: какая-то паутина с застрялыми мухами, так путался я в словах. И осталось только мое пристрастие к „философствованию“: люблю слушать, как Иван Александрович Ильин, самый блестящий из московских учеников Гегеля, разговаривает»[842]. «Философствование» Ремизова было абсолютно несовместимо с какой-либо «профессиональной» заумью, и в этом смысле он следовал известной традиции русской литературы, которая по преимуществу являлась своеобразной «философией жизни», выраженной в образах.

Не будучи «философом», писатель решал в «Огне вещей» проблему «онтологической экспликации» (выражение Х.-Г. Гадамера), — извлекая сновидения из хорошо известных сочинений русской литературы, интерпретируя художественные тексты как сны, сопровождая их оригинальными ассоциациями, даже примеряя на себя роль собственно сновидца, приглашая читателей внутрь замкнутого и самодостаточного мира культурной памяти. Сновидение — это «особая действительность (существенность) по-своему закономерная, со своей последовательностью, но вне дневной бодрственной логичности…»[843]. Творческая личность постигает метафизическую сущность бытия в художественном опыте: «Нет больше привычной „действительности“ (реальности), остались от нее одни клочки и оборки. И если взглянуть нашими будничными глазами, вся эта открывшаяся действительность невероятна и неправдоподобна, трудно отличить от сновидений. Но что чудно, оказывается, что чем действительность неправдоподобнее, тем она действительнее — „правдашнее“. И только в этой глубокой невероятной действительности еще возможно отыскать „причину“ человеческих действий. А если рассечь душу человеческую или потрясти ее до самых корней, взблестнет такая действительность, дух захватит, и страж жизни — человеческое сердце устоит ли? Это действительность экстаза, действительность эпилепсии, действительность радений и „бесноватых“. И что возможно, мне так чуется, эта непостижимая действительность и есть первожизнь всякой жизни»[844].

Подобная картина мира вызывает прямые ассоциации с общими принципами античной, «наивной» ментальности, в которой все, с точки зрения современного человека, перевернуто с ног на голову. Подлинным древние мыслили небытие — потусторонний мир, постигаемый умозрением, а бытие считали его копией, подобием, чувственным образом, рождающимся в процессе подражания. Как у Плотина, видимые вещи предстают

копиями «истинного всего»[845], так и для Ремизова реалии так называемой «объективной» жизни сами по себе являлись лишь подобием подлинного бытия. В этой связи нельзя не отметить труды одного из ближайших друзей Ремизова — Льва Шестова. Практически каждая глава «Огня вещей» является своеобразной вариацией ответа на «основной вопрос философии» — в том виде, как он был сформулирован в книге Шестова «На весах Иова» (1929): «Не только чистые последователи Платона, но циники и стоики, я уже не говорю о Плотине, стремились вырваться из гипнотизирующей власти действительности, сонной действительности, со всеми ее идеями и истинами. <…> Древние, чтобы проснуться от жизни, шли к смерти. Новые, чтоб не просыпаться, бегут от смерти, стараясь даже не вспоминать о ней. Кто „практичней“? Те ли, которые приравнивают земную жизнь ко сну и ждут чуда пробуждения, или те, которые видят в смерти сон без сновидений, совершенный сон, и тешат себя „разумными“ и „естественными“ объяснениями?» Это — «основной вопрос философии — кто его обходит, тот обходит и самое философию»[846].

В «Огне вещей» позиция Ремизова максимально сближается с исканиями и других философов-экзистенциалистов. Не случайно один из младших современников и близких друзей писателя считал, что «Ремизов целиком принадлежит к своеобразному направлению философии существования — экзистенциализму»[847]. Весьма показателен в этом плане сохранившийся черновик письма Ремизова к Камю (написанный, очевидно, в 1948 году): «Хочу попросить у вас „Nose“[848]. Я вас знаю по „Etranger“[849]: Marsel Arland[850] мне указал на вашу книгу, как на первую из современных. И был прав. С первых строк я почувствовал власть в ваших простых словах. Я русский, мысленно *по-русски* стал выговаривать фразы *по-вашему*. Это магия! И еще: ваш глаз. Я не забуду вашего человека с паршивой собакой, и какой плыв темной тоски на его вдруг бесцельную жизнь — тут втиск в самую глубь и гущу жизни[851]. Буду вам очень благодарен за вашу новую книгу[852]. Я вам очень благодарен за книгу[853]. Я почти слепой и читаю медленно. Мне очень интересны мнения о природе снов. Я думаю, что сны, как и первые измерения нашего голоса, неуловимы и природа их останется тайной. Чтение продолжаю. Спасибо. Будете в Париже, загляните: после 12-и [полудн]я — никуда. А.Р.»[854]. Одна из тем письма — «природа снов» — не случайна: мысли писателя о призрачности и сонности реальной жизни и «пробуждениях» в смерть прямо соотносятся как с воззрениями Л. Шестова, так и с рассуждениями его французского ученика[855].

Интуитивно угаданный Ремизовым в «Огне вещей» метод художественного познания сути вещей явственно указывает на древнюю тему мимесиса. В античной традиции мимесис имел, в первую очередь, познавательное значение. Если Платон считал его абсолютным совпадением подражаемой идеи и подражающей материи, то Аристотель рассматривал подражание как процесс становления первообраза в образной действительности (по мнению Аристотеля, «чтобы получилось подражание и удовольствие от подражания», «необходимо должен наличествовать некий *прообраз*»[856]). Наконец, у Плотина мимесис — это универсальный принцип организации космоса, а также его отдельных, самостоятельно существующих иерархий. В целом древнегреческая философия, выдвигая на первый план телесный, «утилитарно-прагматический» аспект, трактовала мимесис как всеобщую моделирующую систему для всех вещей, образующих мир, а человека наделяла способностью узнавать некую первосущность, получать от этого удовольствие и творить новую символически предметную структуру, подобную той, которая существует в идеальном бытии[857].

Хотя этот термин обычно и переводится как «подражание», однако его значение вовсе не сводится к буквальному натуралистическому или реалистическому повторению. «Μίμησις значит *подражание*, потом *воспроизведение путем подражательным, воспроизведение, источником которого есть подражание,* потому оно вполне отвечает нашему слову *творчество*… <…> Аристотель ясно говорит <…>, что искусство началось с рабского подражания, но с течением времени, с успехами цивилизации оно стало свободнее располагать своим материалом. Стало быть, человек в колыбели своей был подражателем, в исторической жизни стал художником»[858]. Действительно, с древности и по настоящее время существуют два противоположных типа мимесиса: с одной стороны, окружающая человека действительность заполняется копиями, лишь формально повторяющими оригинал — будь то «живая жизнь» либо совершенное произведение искусства; с другой — рождаются художественные произведения, объясняющие человеку его собственное положение в мире. Копиисты воспроизводят чужое творчество, ограничиваясь буквальным повтором, — оттого их произведения лишены тайны, а содержание однолинейно и плоско. «Трафарет всегда бесплоден», — так Ремизов высказывался об «имитаторах» Гоголя[859]. Это не только иллюзия иллюзий, как определял искусство Платон, а иллюзия в кубе, отдаленная от истинной реальности пространством непроницаемого сна. Подлинное

творчество исходит из осмысленных сновидений, при этом «не имеет значения, выдуманные они или приснившиеся, лишь бы имели сонное правдоподобие — „смысл“ второй реальности, когда „существенность, уступая мечтаниям, сливается с ними в неясных видениях первосонья“»[860].

Для Ремизова творческая деятельность подобна способности воспринимать реальность «как ряд сновидений с пробуждениями во сне»[861]. В сновиденном континууме художник обретает понимание внутренних законов бытия, именно здесь ему открывается «огонь вещей» всего мирозданья: «От загадочных явлений жизни близко к явлениям сна, в которых часто раскрывается духовный мир. А язык духовного мира не вещи сами по себе, а знаки, какие являют собою вещи»[862]. Чтобы приблизиться к постижению подлинной природы вещей, необходимо растолковать «знаки», которые содержит реальность сновидения, различить внутри нее элементы сознания, имеющие устойчивую связь с прошлым. Сны подобны монадам, отражающим глубинные и самодостаточные основания бытия в эстетической целостности, и свою тайну они открывают лишь путем целого ряда последовательных метаморфоз: «всякое творчество воспроизводит память; память раскрывается во сне»[863]. Но одной памяти для толкования сновидений, для воссоздания «этих образов и подобий, неладных друг с другом, спорящих и враждующих»[864], явно недостаточно, поскольку индивидуальная память «выбирает вовсе не характерное», а лишь «доступное для подражания»[865], имитируя и копируя. «Источник выдумки, как и всякого мифотворчества, исходит не из житейской ограниченной памяти, а из большой памяти человеческого духа, а выявление этой памяти — сны или вообще небодрственные состояния, одержимость»[866].

«Большая память» непременно должна соединиться с индивидуальным творческим воображением. По свидетельству одного из исследователей античности, это требование восходит к Плотину, который «останавливается <…> на мысли, что память и воспоминание виденного чувством принадлежат особой силе, способной представлять или воображать. <…> Мы видим здесь попытку связать воспоминание с воображением, и, если бы наш философ тщательнее разобрал этот пункт, мы, несомненно, не имели бы случая встречаться в последующей истории психологии со многими странными теориями»[867]. Аналогичные рассуждения встречаются и у Ремизова: «Воображение — творчество мысли. Есть, стало быть, мысль цветущая и есть одни листья. Чувство, только чувство возбуждает мысль. Мысль может быть и без чувства, как слово без образа. Но основа мышления — чувство,

можно себе представить ощипанного — без мышления, но живое без чувства не существует. Воображение — игра мыслей. А источник — вдохновение, наитие»[868].

Снотворчество в таком толковании выступает как уникальная форма мимесиса, наиболее приближенная к метафизической, духовной реальности. Отображение сновидения в литературном тексте становится не просто копирующим повторением абстрактной фантазии, но возможностью познания средствами искусства самой сущности бытия: «Сделайте опыт, прочитайте „Вечера“ Гоголя, рассказ за рассказом, не растягивая на долгий срок, и я по опыту знаю, что и самому „бессонному“ приснится сон. А это значит, что слово вышло из большой глуби, а накалено на таком пламени, что и самую слоновую кожу прожжет, и, как воск, растопит кость»[869].

Размышления о сути бытия, облаченные в яркую художественную форму, образуют своеобразный центр «Огня вещей». Онтология буквально «прорастает» через все повествование и поднимается над ним темой «огня вещей», реальный смысл которой раскрывается в процессе чтения. Уже само название книги отчетливо указывает на натурфилософский дискурс, совершающий переход от мифа к логосу, и потому предоставляет широкие возможности для интерпретации. Согласно древнегреческой и древнекитайской традиции, «вещи» вбирают все сущее, окружающее человека, включая и его самого. Метафорический символ «огня» также восходит к натурфилософии, выделяющей эту стихию как одно из первоначал бытия. По Ремизову, художник идет единственно возможной «дорогой странника», «очарованного пустотой призрачного вийного мира, огнем вещей и чарующего своим волшебным вийным словом»[870]. «Огонь вещей» — это сама жизнь. Такое толкование находит свое подтверждение и в подписи к одному из немногих рисунков, опубликованных в книге: «Огонь вещей / Вещи жгут и в своем огне / распадаются / погасая в пепел». Все сущее — жизнь, бытование, существование — сгорает, в том числе и слова.

Оригинальные рассуждения Ремизова «о мыслях и словах» как отражениях глубинной сущности человеческой жизни складывались в единую систему мировоззрения постепенно. Понимание окружающего мира как бытия, а слова как его первоначала пришло к писателю не сразу. Впервые в его сознании метафора «огонь» из отвлеченно-умозрительного поэтического образа обратилась в чувственно-конкретную сущность в годы революции.

Ощущая себя свидетелем исторических событий, подобных

древним космогоническим метаморфозам, Ремизов написал в 1918 году поэму «О судьбе огненной», в основу которой положил восходящую к натурфилософии Гераклита апологию Огня — первоосновы мироздания, главенствующей силы космического катаклизма, несущего и гибель, и возрождение Вселенной: «Пожжет огонь все пожигаемое. / В огненном вихре проба для золота / и гибель пищи земной. / И вместо созданного останется / одно созидаемое — / персть и семена для роста». Именно в этот трагический момент мировой истории Ремизову раскрылся внутренний смысл назначения писателя, описывающего мир и человека в этом мире при помощи слов, и слово обрело статус такого же первоначала бытия, как и огонь: «И я как вырос / И одно чувство наполнило мое, как мир, огромное сердце. / И сказалось пробудившим меня от моей падали словом — / У меня тоже нет ничего и мне нечем делиться — я уличный побиральщик! — но у меня есть — и оно больше всяких богатств и запасов — у меня есть слово! И этим словом я хочу поделиться: сказать всему разрозненному избедовавшему миру — / Человеку, потерянному от отчаяния беспросветно — / Человеку, с завистью мечтавшему о зверях — человеку, падающему от непосильного труда в жесточайшей борьбе — быть на земле человеком — / Уста к устам / И сердце к сердцу!» Всякому огню надлежит обратиться в пепел. *«Я* верую в пепел. И когда курю, сыплю на пол, не в пепельницу, и на рукопись, и куда попало, серый пепел. А исповедую огонь. Тогда в „огневице“ и мысль родится и воображение. И весь мир в „жару“ цветет. А из пепла первой же воскресной весной восстанет жизнь, верю и пропада не боюсь, подойдет оно и подымет. Кто оно? Пламя — желанное сердце»[871]. Огонь возникает «из самой природы вещей, поджигателей не было, и не будет»[872]. Самое очевидное воплощение вселенского пожара — «всепожирающее время»: «всякая жизнь на земле, будь она райская или насекомая, проходит под знаком всепожирающего времени: коли живешь, плати оброк смерти»[873].

Семантическое сцепление мифологем «огонь» и «вещь» подразумевает другую первооснову сущего — «слово». «Огонь слов» — так Ремизов охарактеризует художественное дарование Достоевского, «растрепанные фразы» которого, «по встрепету ни с чем не сравнимые, единственные, навсегда памятные», рождают огонь мыслей и чувств: «Это как у Аввакума — не писатель — в канун венчающей его огненной судьбы: огонь слов»[874]. Метафора «огонь вещей» напрямую соотносится Ремизовым с творчеством как таковым — не только с особенным гоголевским зрением, позволявшим ему видеть сквозь пелену Майи, но и с

даром Достоевского, в словесном пожаре текстов которого «сгорают все занавешивающие мысль словесные украшения и всякие румяна показной мысли, обнажая исподнюю мысль»[875]. Сочинитель более, чем любой другой человек, наделен даром слова; он дает имена вещам, оживляя их, вдыхая в них душу — но, когда умирает мысль, обрывается и единственная нить, связывающая человека с подлинным бытием. Именно так, по Ремизову, погасив «огонь вещей», покончил с собой Гоголь.

Ремизов на протяжении тридцати пяти лет создавал свой миф о Гоголе. Подобную практику можно было бы назвать вполне характерной для литературы начала XX столетия, если бы не принципиальные отличия между ремизовским и традиционным подходами к феномену Гоголя. Литераторы-модернисты, как правило, использовали различные сюжеты из произведений и события из жизни писателя-классика, вольно или невольно накладывая на гоголевский образ отпечаток собственных схем. Ремизов, выстраивая миф о душе и мире, напротив, руководствовался тем, что за метафорами и символами стоит судьба реального человека. Оттого идейное наполнение этого образа исполнено в «Огне вещей» подлинного трагизма. Гоголь — демон, *«подобие* человеческое» (розановская характеристика, отмеченная Ремизовым в «Природе Гоголя» эпитетом — «бесподобная»), «посвященный», принадлежащий к невидимому миру, хранящий память о своем глубочайшем сне — «о любви человека к человеку»[876]. «С сердцем угольночерным, черствым, пустынным»[877], он был выгнан «из пекла на землю за какое-то доброе дело»[878]. И здесь, на этой «живой земле», где человеческое существование отравлено страхом и страстями, память писателя о любви к человеку со всеми слабостями и пороками обрекла его «рожоное» (то есть от рождения наделенное волшебным знанием) сознание на противоборство осуждения и понимания, отторжения и притяжения. «Став человеком, он посмотрел на мир — наваждение чудовищного глаза, огонь вещей — люди живут на земле в гробах и под землей в гробах доживает их персть, человек вероломен, вор и плут, глуп и свинья, а власть над человеком страх»[879].

Сравнение Гоголя с «нечистой силой» — общее место в литературе Серебряного века. Розанов не только писал, что Гоголь был «внушаем» и «обладаем» в том смысле, что между ним «и совершенно загробным, потусветным „х“ была некоторая связь, которой мы все или не имеем, или ее не чувствуем»[880], но и утверждал: «никогда более страшного человека… *подобия* человеческого… не приходило на нашу землю»[881]. Мережковский в своей знаменитой статье «Гоголь и чёрт» прямо

изображал Чичикова, а через него и самого автора «Мертвых душ» как воплощение и метаморфозу мирового зла: «Чичиков и Хлестаков — это две ипостаси вечного и всемирного зла — черта»[882]; «Чичиковского было в Гоголе, может быть, еще больше, чем хлестаковского»[883]. В стремлении Гоголя «очистить мутное сердце» Мережковский находил лишь повод для сарказма: «его бесконечная возня со своими добродетельными правилами <…> безнадежное „устроение души своей“ — что-то в роде „китайской головоломки“»[884]. Сравнивая судьбу Гоголя с судьбой героя андерсеновской сказки, литератор вовсе не верил в его окончательное спасение: «Бедный Гоголь, бедный Кай! Оба замерзнут так и не сложив из льдин слова „вечная любовь“»[885]. Схожую мысль высказывал и Андрей Белый, утверждая, что дар Гоголя был ограничен: он «знал мистерии восторга, и мистерии ужаса — тоже знал… Но мистерии любви не знал. Мистерию эту знали посвященные…»[886]

В своей работе над «Огнем вещей» Ремизов определенно учитывал эту символистскую традицию художественно-критической интерпретации. Отмечая, что образ Гоголя, сочетающий демоническое и трагическое начала, по своему духовному складу близок образу Лермонтова, он указывал и на источник этой мысли короткой фразой: «Замечено В. В. Розановым: „смехач“, „вывороченный чорт“ Гоголь и „демон Лермонтов“»[887]. Розановскому «подобию человеческого» автор «Огня вещей» противопоставлял Гоголя-кикимору — не темную и злобную, а добродушную и несчастную, в которой все «от лесавки и человека»[888]. Недаром он так сокрушался, что Розанов пренебрег своим незлобивым, случайно сорвавшимся по отношению к Гоголю: «кикимора!»[889] В другом случае, цитируя отрывок из исповеди Чичикова, — «Вот, скажут, отец, скотина, не оставил никакого состояния», — Ремизов поместил лапидарное замечание: «Эту „скотину“ Розанов не мог простить Гоголю»[890]. Что, в свою очередь, отсылает к известному розановскому пассажу из этюдов о Гоголе: «Какой ужас, какое отчаяние, и неужели это правда? Разве мы не видели на деревенских погостах старух, которые сидят и плачут над могилами своих стариков, хотя они оставили их в рубище, в котором и сами жили? Разве, видя отходящим своего отца, где-нибудь дети подходят к матери и спрашивают: „останемся ли мы с состоянием“?»[891] Словно продолжая вести диалог с Розановым, Ремизов предложил весьма оригинальное объяснение душевной черствости главного героя «Мертвых душ»: «Но и то подумать, отец ли это Чичикову, вымещавший на его ушах свои сомнения в верности жены и свою обиду?»[892]

В отличие от литераторов-современников, Ремизов был убежден, что Гоголь владел даром любви и выражал его посредством слова. Оттого и мысль, несомненно адресованная автору статьи «Гоголь и чёрт», звучала столь полемически остро: «На театре чёрт у места, но на суде о человеческих судьбах пора прекратить забавляться „чёртом“»[893]. По Ремизову, сама природа Гоголя совмещала противоборствующие силы: «засмеяв своим инфернальным смехом и сам не зная, для чего, и свою жалость <…> к „мизерному“ человеку, задушенному жабой <…> выжегши смехом и свою любовь единственную, выдержавшую пятилетний „век“, любовь Старосветских помещиков»[894]. Но есть в гоголевской памяти «и страда и жалость, то несгораемое ни на каком огне, что прорывается и светит белым самым жарким и самым пронзительным светом» — боль человеческая, «а эта боль неразрывна со всей сущностью „всего“ и мир начался с боли и очищение мира через крестную боль и родится человек из боли и то, что называется „счастьем“ — мое горькое счастье! — неуловимое, но вспоминаемое до боли…»[895]. Именно благодаря знанию об этой боли, демонической душе Гоголя открылись озаренные светом любви видения, которые он гениально описал в малороссийских, в петербургских повестях и даже в своей знаменитой поэме: «…Да прочитайте начало „Мертвых душ“, откуда взяться тоске и грустной России?», — утверждает Ремизов, опровергая пушкинское: «Боже, как грустна наша Россия!»[896]

Гоголь для Ремизова — первый и избранный среди писателей, «только Гоголь делал словесные вещи», и в то же самое время он «сам по себе кипь и хлыв слов, без сюжета и без материала». Гоголь — творец, создатель художественного бытия, которое появляется и оживает вместе с «чарующим, волшебным, вийным словом». «Гоголь родился посвященным: в детстве ему слышались голоса; внешне это выражалось в том, что у него текло из ушей; и с ранней юности его не покидала мысль совершить какое-то важное дело, которое и означит его жизнь. Конечно, он умер без такого сознания совершенного дела, очень хорошо понимая, какой величайший дар ему был отпущен — владеть, как никто, словом»[897]. Такое толкование прямо опровергает суждения Розанова: «Известен взгляд, по которому вся наша новейшая литература исходит из Гоголя; было бы правильнее сказать, что она вся в своем целом явилась отрицанием Гоголя, борьбою против него»[898]. Критик-философ, который не мог не ценить литературный дар признанного классика, отказывал ему в умении раскрыть душу своих героев — «двигатель всех видимых фактов» (таким талантом, по Розанову, отмечены произведения Тургенева, Толстого и Достоевского): «Гениальный художник всю

свою жизнь изображал человека и не мог изобразить его души»[899]. Достаточно вспомнить его негативное мнение о поэме «Мертвые души»: «у всех этих героев мысли не продолжаются, впечатления не связываются, но все они стоят неподвижно, с чертами, докуда довел их автор, и не растут далее внутри себя, ни в душе читателя, на которую ложится впечатление <…>. Это — мертвая ткань, которая каковою была введена в душу читателя, таковою в ней и останется навсегда»[900].

В свою очередь, Ремизов, когда его работа над книгой о снах в русской литературе еще только начиналась, писал литератору В. В. Перемиловскому: «Я верю в *Силу* в напоенность Слова и мне кажется М[ертвые] души I ч. величайшей своей, несравненной, силой слова зачарует русским»[901]. Вариации этой мысли позже попадут и на страницы книги: «Чары Гоголевского слова необычайны, с непростым знанием пришел он в мир. Еще при жизни образовался „оркестр Гоголя“: имитаторы, кописты и ученики. <…>. Из „оркестра“ Гоголя вышли: Достоевский, Аксаков, Салтыков-Щедрин, Тургенев, Писемский, Мельников-Печерский» («Судьба Гоголя»); «Толстой следует Гоголю… У обоих изощренность зрения: мир явлений — пестрота Майи, непроницаемая простому глазу, для них сквозная. <…> Растолковать таинства, как это сделал Гоголь, и разложить таинства, как это сделал Толстой, одно и то же» («Гоголь и Толстой»). «А между тем вся русская литература вышла из Гоголя и без „Мертвых душ“ не было бы и „Войны и мира“»[902].

Пожалуй, наиболее пристальное внимание литературно-философской критики приковывала к себе тема смерти художника. Уход Гоголя часто рассматривался как определенный нравственный урок, причина которого лежала в душевной смуте последних лет жизни писателя. Затрагивая эту тему, Белый и Мережковский цитировали слова из повести «Вий», относящиеся к Хоме Бруту: «умирает Гоголь со страху»[903], и «„он умер от страха“, так же, как Гоголь». Оба заключения пересекались и с розановским: «Он умер жертвою недостатка своей природы»[904]. Для Ремизова творческая жизнь «вывороченного чёрта» — это всего лишь ряд сновидений: «Гоголь в каждом своем сне воплощается в человека… <….> А дальше что? Чтобы на это ответить, надо проснуться не тут на земле, а там: умереть — уснуть»[905]. Единственный выход искупить вину собственного «грехопадения» — это добровольное самопожертвование.

Поэтому автор «Огня вещей» толкует смерть Гоголя как «подвиг — жертву»: «Из высших миров сновидений Гоголь проснулся. <…> Пробудившись, Гоголь принес последнюю жертву и, гася „огонь вещей“, уморил себя голодом»[906]. Ремизов

подчеркнуто отделяет смерть художника от физической гибели человека, сознательно умертвившего собственную плоть: «Отказавшись от своего несметного богатства слова, Гоголь сам погасил огонь вещей. Подвиг самосожжения ничтожен перед голодной казнью»[907]. Смерть Гоголя — проявление его собственной воли[908], которое понимается как «жестокий, но единственный исход»[909]. И наконец, в интерпретации Ремизова смерть Гоголя имеет значение нравственного очищения: умереть — значит уснуть, чтобы проснуться в тех «заоблачных высотах», дорога к которым, по мнению Андрея Белого, была Гоголю заказана.

Залогом перерождения и достижения духовной цели — предстать перед Богом в незапятнанных одеждах — является извечная память Гоголя о «добром деле». Поэтому автор «Огня вещей» и пишет о том «пронзительном свете», который открывается Гоголю в его предсмертный час — свете любви и жалости к людям, живущим в его памяти. В представлении Ремизова, гоголевское «вийное слово» зачаровало «мертвую душу мира», вдохнув в нее жизнь, наполнив красками, звуками и чувствами: «…На последней дороге в канун своего отчаянного подвига-жертвы — Гоголь, хочется думать, закрыл свои распаленные глаза счастливый, найдя расколдовывающее слово, развеявшее перед ним те самые чары мира, за которыми пустыня, „мертвые души“, и в пустоте вой и свист вийных сил!..»[910] Память души и вера позволяли Гоголю переживать ряд человеческих воплощений при жизни, но сон завершился, когда он проснулся в мире «мертвых душ», обреченных на смерть, и тогда душа его устремилась обратно, в иной мир, откуда пришла и куда ей суждено было вернуться. Ремизов расценивал смерть Гоголя как осознанное самоубийство, избавление от плотской оболочки, возможное лишь при бесповоротном отрешении от «призрачного» мира иллюзий и мечтаний «со звездами, поцелуями, мошенническими запятыми»[911]. Только этот отказ разрушает словесные чары мира, и в космическом распаде мироздания «сквозь вой и свист вийных сил» душа вновь возвращается к исходной точке своего рождения.

Интерпретация Ремизовым гоголевской жизни и смерти вызывает ассоциации и с некоторыми параллельными сюжетами — в частности, со взглядами и судьбой древнегреческого философа Эмпедокла. Согласно его учению, люди имеют неземное происхождение, все они — падшие боги, демоны, духи. Человек приходит в мир в результате сделанного им выбора — отказа от своей истинной природы. Эта мысль философа перекликается с ремизовским пониманием сути человеческой

жизни: «Человек брошен на землю — „на свою волю“: живи и распоряжайся, смертный на земле переменяющейся, но тоже не вечной»[912]. Свое пребывание среди людей Эмпедокл сравнивал с жизнью изгнанника на чужбине, или, того страшнее, — с горестным томлением в непроницаемой пещере, похожей на могилу. Подобное мироощущение Гоголя описывает Ремизов, используя поэтический язык Лермонтова — другого поэта с демонической душой: «„Тяжелое чувство полное жалости и грусти“ возникает у „вывороченного чорта“ под чарами блистательной украинской ночи — мир необъятен и на душе необъятно, все торжественно и чудно — знакомая пятигорская ночь, когда под звездами кремнистый путь блестит и отчего-то „что же мне так больно и так трудно?“»[913]. По преданию, Эмпедокл бросился в огненный кратер Этны, желая превзойти в себе человеческую природу: «Через смерть как свое собственное произведение он художнически преодолевает косный, духовно обесцененный мир и возвращается туда, откуда пришел: в первореальное космическое всеединство…»[914]

Мифологическая тема странствий человеческой души напрямую соотносится и с плотиновской философией, которая полно и поэтично завершает идеи Древнего мира. По Плотину, пока душа находится в соединении с тем или другим телом, она как бы переходит от одного сна к другому; истинное ее пробуждение настанет тогда, когда она, наконец, выйдет из этих оков. Для истории создания «Огня вещей» немаловажно, что примерно в то же самое время, когда Ремизов приступал к созданию своей книги, его старый друг Лев Шестов в своем сочинении «На весах Иова» объединил Гоголя с определенной культурно-философской традицией: «Плотин изображал нашу жизнь как представление марионеток или актеров, почти автоматически исполняющих заранее приготовленные для них роли. Марк Аврелий говорил о том же. Гоголь <…> чувствовал себя на земле, как в завороженном царстве, Платон, как в подземелье. В таком же роде изображали нашу жизнь и древние трагики: Софокл, Эсхил и Эврипид и величайший из новых поэтов Шекспир»[915]. Как нам представляется, особый интерес вызывают не почти дословные совпадения, а сходство мировоззренческих позиций писателя и философа. «Перекличка», по Ремизову, — «не заимствование, а общее восприятие»[916]. В частности, у Ремизова Гоголь «закрыл свои распаленные глаза счастливый, найдя расколдовывающее слово, развеявшее перед ним те самые чары мира, за которыми пустыня»[917]. Аналогичное понимание находим у Шестова в оценке Плотина: «Плотиновское „забвение“ нужно понимать не в том смысле, что он стремился вытравить из

своей души все, что ей дано было испытать. Наоборот <…> для Плотина уйти от внешнего мира значило расколдовать его от чар разума, повелевающего человека в естественном видеть предел возможного»[918].

Создавая собственную «художественную онтологию», опиравшуюся на опыт русской классической литературы, Ремизов воспринимал пространство художественной литературы и мировой культуры в целом как истинное выражение бытия. В письме к А. Ф. Рязановской (1950 год) он лаконично определил суть подлинного творчества: «Искусство — пламень жизни, но и работа — мысль, воображение сердца»; в измененном виде сентенция вошла и в текст книги «Искусство — пламень жизни, но и работа. Искусство — мысль, воображение и сердце»[919]. Эти слова можно воспринимать как кредо писателя и вместе с тем как ключ к его герменевтическому методу постижения смысла русской классической прозы, взаимная связь с которой рождала плодотворную, поистине пламенную работу мысли и сердца.

notes

Примечания

*

Автор выражает благодарность за поддержку «Фонду содействия отечественной науки».

2

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 8. Подстриженными глазами. Иверень. М., 2000. С. 284.

3

На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло / Подг. текста и комм. А. д'Амелия // Europa Orientals. 1984. IV. С. 161. Письмо от 26 мая 1903 г.

Ремизов А. По поводу книги Л. Шестова «Апофеоз беспочвенности» // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 204.

5

Цит. по: *Мейерхольд В. Э.* Наследие. М., 2006. С. 18. Письмо к А. П. Зотову от 4 апреля 1904 г.

Там же.

Там же. Т. 2. С. 5. См. также: С. 9–11, 39, 64. О концепции символистского театра см. также: *Грачева А.* Неизвестные театральные переводы Алексея Ремизов // Europa Orientalis. 1994. 1 (13). S. 207–215.

Ремизов А. Товарищество новой драмы. Письмо из Херсона // Весы. 1904. № 4. Апрель. С. 38.

Ремизов А. Театр // Жизнь искусства. 1919. № 318.

10

См.: *Елагин Ю. Б.* Темный гений. Изд. 2-е, доп. London, 1982. С. 418. Письмо от 2 октября 1952 г.

11

На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло // Europa Orientalis. 1990. IX. С. 455. Письмо от 24–25 апреля 1905 г.

12

Там же. С. 459. Письмо от 25–26 апреля 1905 г.

13

РН Б. Ф. 634. Оп. 1. № 57. Л. 3.

14

Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым / Вступ. заметка, подг. текста и примеч. И. Ф. Даниловой и А. А. Данилевского // Русская литература. 1992. № 2. С. 151.

15

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 10. Петербургский буерак. М., 2003. С. 280.

16

Там же. С. 178.

17

Цит. по: Переписка с А. М. Ремизовым (1902–1912) / Вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова; публ. С. С. Гречишкина, А. В. Лаврова и И. П. Якир //Литературное наследство. Т. 92. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 2. М., 1994. С. 142. Письмо Ф. Ф. Филлеру от 9 января 1906 г.

18

Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу / Сост., подгот. текста, предисл. и примеч. П. Альберга Енсена и П. У. Меллера. Copenhagen, 1976. С. 22. Письмо от 2 марта 1904 г.

19

Цит. по: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 4. Плачужная канава. М., 2001. С. 470.

20

РН Б. Ф. 634. Оп. 1. № 192. Л. 1 об.

21

Барон Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 207.

22

Блок А. Собр. соч. в 8 т. Т. 5. М.—Л., 1962. С. 410.

23

Lampl H. Zinaida Hippius an S. P. Remizova-Dovgello // Wiener Slawistischer Almanach. 1978. Bd. 1. S. 174. Письмо от 28 июля 1922 г. Подразумевается сборник «Шумы города» (1921).

24

Описание организованного Гиппиус и Философовым вечера в поддержку Ремизова, который состоялся в начале апреля 1905 г. в доме тетки Философова Ю. П. Дягилевой и ее мужа П. Д. Паренсова, см. в книге «Петербургский буерак»: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 10. С. 261–262. См. также: *Пяст Вл.* Встречи. М., 1997. С. 39.

25

См.: *Цехновицер О. В.* Символизм и царская цензура // Учен. зап. Ленингр. Ун-та. 1941. Вып. 11. № 76. С. 314–315.

26

ГАРФ. Ф. 583. Оп. 1. № 171. Л. 8.

27

См. анонимную рецензию под названием «Макароны в плевательнице или рекорд бессмыслицы», в которой саркастически высмеивалось содержание ремизовского цикла снов «Под кровом ночи» (Золотое Руно. 1908. № 5): Биржевые ведомости. 1908. 29 июля. № 10629. С. 3. Еще один анонимный отзыв на сборник Ремизова «Рассказы» (СПб., 1910) с резкой критикой цикла снов «Бедовая доля» см.: Биржевые ведомости. 1910. 14 апреля. № 11663. С. 4.

28

Философов Д. В. Старое и новое. М., 1912. С. 25–28. Статья «Сны» была написана в 1910 г.

29

Философов Д. В. Без стиля // Московский еженедельник. 1908. 18 марта. № 12. С. 47.

30

Иванов-Разумник. [Соч.]. Т. II. Творчество и критика. СПб., [1911]. С. 108.

31

См. рецензии Homo Novus'a [А. А. Кугеля] (Русь. 1907. 6 декабря. № 327. С. 5); А. А. Измайлова (Русское слово. 1907. 7 декабря. № 281. С. 4); статью «Театральная хлыстовщина» Юр. Беляева (Новое время. 1907. 6 декабря. № 11400. С. 5–6); стихотворную пародию А. А. Измайлова «Поток богатырь на „Бесовском действе“» (Биржевые ведомости. 1907. 9 декабря. № 10244. С. 3); пародию, подписанную псевдонимом И. Г-ч «Прение Живота со Смертью. (Бесовское действо над здравым смыслом)» (Биржевые ведомости. 1907. 12 декабря. № 11249. С. 4). О постановке пьесы см. также: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 10. С. 251–253; *Добужинский М. В.* Воспоминания. М., 1987. С. 229–232.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 10. С. 180.

Аничков Е. Западничество и славянофильство в новом обличье // Gaudeamus. 1911. № 11. С. 6.

34

Эта тема раскрывается в книге А. М. Грачевой «Алексей Ремизов и древнерусская культура» (СПб., 2000).

Иванов-Разумник. Русская литература XX века (1890–1915 гг.) Пг., 1920. С. 36.

Садовской Б. «Настоящий» (Сочинения Алексея Ремизова. Семь томов. СПб., 1911–1912) // Современник. 1912. № 5. С. 309.

См.: *Иванов-Разумник.* Русская литература XX века. С. 35–36.

Иванов-Разумник. [Соч.]. Т. П. Творчество и критика. С. 109.

39

Речь идет о готовившейся к печати в издательстве «Шиповник» третьей редакции романа «Пруд» (*Ремизов А.* Сочинения. СПб.: Шиповник, [1911]. Т. 5.). Издания двух предшествующих редакций романа см.: Вопросы жизни. 1905. № 4–11; а также: СПб.: Сириус, 1908.

40

Письма Р. В. Иванова-Разумника к А. М. Ремизову (1908–1944 гг.) / Публ. Е. Обатниной, В. Г. Белоуса и Ж. Шерона. Вступ. заметка и коммент. Е. Обатниной и В. Г. Белоуса // Иванов-Разумник. Личность. Творчество. Роль в культуре. СПб., 1998. Вып. 2. С. 56. См. воплощение этого замысла в книге Иванова-Разумника «Русская литература XX века (1890–1915 гг.)» (Пг., 1920).

41

Подробнее см.: *Lampl H.* Innovationsbestrebungen im Gattungssystem der russischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts — am Beispiel A M. Remizovs // Wiener Slavistisches Jahrbuch. 1978. Band 24. 1978. S. 158–174.

Ремизов А. М. Неизданный «Мерлог» / Публ. А. д'Амелиа // Минувшее. Исторический альманах. 3. М., 1991. С. 227.

43

Измайлов А. А. Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья. М., 1913. С. 99.

44

ИРЛИ. Ф. 115. Оп. 3. № 276. Л. 12. Письмо к А. А. Измайлову от 25 мая 1913 г.

45

Ауслендер С. [Рец.] Алексей Ремизов. Сочинения. Том первый. Издательство «Шиповник» // Речь. 1911. 3 января. № 2. С. 5.

Ср.: «Лейтмотивы он (Ремизов. — *Е.О.*) печатает в разрядку, и они как будто не только дают ключ и прямо-таки вбивают в голову читателю какую-то идею, но некоторые из них только запутывают» (*Марков В.* Неизвестный писатель Ремизов // Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer / Ed. by G. N. Slobin // UCLA Slavic Studies. 16. Columbus, 1987. P. 16).

Эйхенбаум Б. Страшный лад // Русская молва. 1913. 17 июля. № 213.

Примечательно, что в начале 1960-х годов в «Новом журнале» (№ 71. С. 59–74) появилась статья Р. Гуля под названием «А. Солженицын, соцреализм и школа Ремизова». Критик выстроил линию, в которой объединил имена Пильняка, Замятина, Шишкова, Пришвина, Клычкова, традиционно относящиеся к так называемой «ремизовской школе», с А. Солженицыным.

49

См.: *Manouelian E.* From *Pis'ma* to *Pis'mena:* Ideological and Journalistic Contexts of Remizov's Documentary Project // The Russian Review. 1996. Vol. 55. January. P. 1–20; *Мануэлям Э.* Империя текстов: «Россия в письменах» и Российское Библейское Общество // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. (Europa Orientalis. 4). Pietroburgo; Salerno, 2003. С. 141–147.

Ремизов А. Россия в письменах. Т. 1. / Предисл. О. П. Раевской-Хьюз. New York, 1982. С. 14. Очерк «Баня. Начальное».

Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М., 1990. С. 295.

52

Там же. С. 296. Согласно Шкловскому, первым, кто совершил героическую попытку «уйти из литературы, „сказаться без слов, без формы“», был В. Розанов (*Шкловский В.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М., 1990. С. 125).

53

Локс К. [Рец.] «Петербургский альманах». Кн. 1-я. Изд. Гржебина. Пб.; Берлин, 1922 // Печать и революция. 1922. Кн. 2. Апрель — июнь. С. 359.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 3. Оказион. М., 2000. С. 131.

55

Шаршун С. Магический реализм // Числа. 1932. № 6. С. 229. В основу высказываний критика была положена концепция французского литератора Э. Жалю. См.: *Jaloux E.* L'Esprit des Livres // Nouvelles Littéraires. 7. XI. 1931. Расширительное толкование термина встретило критику со стороны А. Бема в статье «Магический реализм», опубликованной в газете «Молва» (1932. 2 октября). См. также: Альфред Людвигович Бем: Письма о литературе. Praha, 1996. С. 110–113.

Седых А. Далекие, близкие. М., 1995. С. 122.

57

Впервые: *Бем А.* «Индустриальная подкова» Алекс. Ремизова // Руль. 1931. 13 августа. № 3256. Цит. по: Альфред Людвигович Бем: Письма о литературе. С. 81.

Там же. С. 76.

59

Ремизов А. Образ Николая Чудотворца. Алатырь — камень русской веры. Париж, 1931. С. 90.

Цит. по: Числа. 1931. № 5. С. 283–284.

61

Спустя полтора десятилетия Ремизов вновь повторит ту же самую мысль в дневниковых записях (9 февраля 1947 г.): «Писать надо ни для кого и ни для чего, а только о том, что пишется, и что потом выделывается. Как часы часовщик, разве он видит меня или кого; все внимание на часах и больше ни на кого» (*Ремизов А. М.* Безымянный писец. Огненная память / Публ. и примеч. А. М. Грачевой // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. (Europa orientalis. 4). С. 264).

62

Числа. 1931. № 5. С. 284. Позиция Ремизова представляет собой радикальное развитие мысли Л. Шестова, высказанной в книге «Достоевский и Ницше (Философия трагедии)» (1902). Ср.: «Нет большего заблуждения, чем распространенное в русской публике мнение, что писатель существует для читателя. Наоборот — читатель существует для писателя. Достоевский и Ницше говорят не за тем, чтоб распространить среди людей свои убеждения и просветить ближних. Они сами ищут света, они не верят себе, что то, что им кажется светом, есть точно свет, а не обманчивый блуждающий огонек или, хуже того — галлюцинация их распространенного воображения. Они зовут к себе читателя как свидетеля, они от него хотят получить право думать по-своему, надеяться — право существовать» (*Шестов Л.* Избранные сочинения. М., 1993. С. 171).

63

Цит. по: *Ремизов А.* Безымянный писец. С. 273.

Числа. 1931. № 5. С. 283.

Числа. 1931. № 6. С. 255–256.

66

Ср. запись в тетради «Безымянный писец» от 25 июля 1949 г.: «Один приятный человек, порядочный телебень, дал мне дружеский совет: в моих литературных упражнениях „перестроиться“ или как выразилась заносчиво и неумно З. Н. Гиппиус: она будет шить простые платья, не фасонистые, так будто бы и я» (*Ремизов А.* Безымянный писец. С. 281). Ср. также запись от 29 июня 1948 г.: «Лучше пропад, чем обернуться серединой. (Однажды от доброго сердца посоветовал мне серединнейший из середины Яша Цвибак: „Надо вам [переключаться] переустроиться!“…)» (Там же. С. 273).

Amherst Center for Russian Culture, USA. The Zinaida Gippius and Dmitry Merezhkovsky papers.

См.: Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо. СПб., 2008. С. 251–289.

См.: *Waszkielewicz H.* Modemistyczny starowierca Główne motywy prozy Aleksego Riemizowa. Krakyw, 1994.

70

Ср.: «Его (Ремизова. — *Е.О.*) обычно относят к „чистым“ символистам. Это не вполне точно. Ремизовское творчество тоже обладает чертами „промежуточного“ художественного состояния, хотя в делом, оно, действительно, теснее, органичнее связано с модернизмом, чем творчество Андреева или Зайцева» (*Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 267–268).

Схожую точку зрения высказывает Х. Баран, полагая «модернизм» «привлекательным, однако чрезмерно нивелирующим понятием» по отношению к творчеству Ремизова. См.: *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. С. 207.

См.: *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М., 1999. С. 12–13. Ср. также: «Практически развести авангард и модернизм вряд ли возможно, хотя бы в силу хронологического и событийного их переплетения и того факта, что действующими лицами обоих направлений часто становились одни и те же персонажи. Постоянное обновление, активное интерпретационное поле, обращение к подсознанию и т. д. — вероятно, важнейшие качества культуры первой половины XX века, общие и для авангарда, и для модернизма в целом, да и для всего искусства этого времени» (*Герман М.* Модернизм. Искусство первой половины XX века. М., 2003. С. 10). О близости модернистского опыта к авангардистским творческим установкам свидетельствует также тот факт, что в парадигме «магического реализма» особая роль отводится личности творца.

См.: *Гурьянова Н.* Ремизов и «будетляне» // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 142–150.

Пайман А. История русского символизма. М., 1998. С. 299.

75

Ср.: «Авангард это или разумное перераспределение элементов, или сведение к эстетическому скелету, или творчество не от „головы“ или „сердца“, а от печенки и спинного мозга, или честная „реникса“, или „долой искусство“ — дырка от бублика. У Ремизова иное; он скорее реалист, но особого толка…» (*Марков В.* Неизвестный писатель Ремизов // Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer. P. 15–16).

См.: *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. С. 12.

77

Amherst Center for Russian Culture, USA The A Remizov and S. Dovgello-Remizova papers. Box 3. Folder 6. В составе этой папки «Мой девиз» объединен с рукописными материалами к очеркам о Пришвине.

Подробнее см. *Доценко С.* Проблемы поэтики А. М. Ремизова. Автобиографизм как конструктивный принцип творчества. Tallinn, 2000; *д'Амелия А.* «Автобиографическое пространство» Алексея Ремизова // Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 9. Учитель музыки. М., 2002. С. 449–464.

Цит. по: *Грачева А. М.* Алексей Ремизов и древнерусская культура. С. 36.

Грачева А. М. Революционер Алексей Ремизов: Миф и реальность // Лица: Биографический альманах. 3. М.; СПб., 1993. С. 442.

81

Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. С. 36.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 9. С. 439.

83

Мочульский К. [Рец.] А. Ремизов. Образ Николая Чудотворца. Алатырь-камень русской веры. YMCA-Press. Париж, 1931; А. Ремизов. Московские любимые легенды. Три серпа. Изд. Таир. Париж, 1929. 2 т.; А. Ремизов. По карнизам. Повесть. Белград, 1929 // Современные записки. 1932. № 48. С. 480–481.

Отметим, что проблема жанра литературной автобиографии нами не рассматривается. Подробнее см.: *Аверин Б.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.

85

См.: *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 141.

Там же. С. 140.

Подробнее см.: Там же. С. 186–187.

88

Ср.: «В самом деле, кажется, аргументацию и ход мысли Барта сравнительно легко можно отнести и к ремизовскому письму. Как отметил Барт, процесс десакрализации автора начинается в XX веке с сюрреализма. <…> В настоящее время письмо все большее и больше напоминает *перформативный акт,* а текст принимает форму многомерного локуса, где соревнуются друг с другом разного рода письма, и не одно из них не является оригинальным: оживляются в таком тексте цепь цитат и разные источники культуры. В этом многоярусном письме можно развязать узлы, но расшифровать его нельзя: можно обойти этот локус, но нельзя его пройти. Это письмо ориентировано на читателя: цена рождения читателя — смерть автора» (*Сёке К.* Проблема идентификации автобиографического героя // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. (Europa Orientalis. 4. С. 20–21).

89

Ср. интерпретацию А. М. Грачевой принципа «автобиографизма» в ремизовском осуществлении как исходного тождества в художественном целом текстов писателя, героев и фактов из «своей» и «чужой» жизни (*Грачева А. М.* Алексей Ремизов и древнерусская культура. С. 36).

Ср.: «Тайна существования, конкретного бытия исчезает в объекте, в процессе объективации. Отождествление „объективного“ и „реального“ есть величайшее заблуждение. Думают, что познавать — значит объективировать, т. е. делать чуждым, но подлинно познавать — значит делать близким, т. е. субъективировать, относить к существованию, раскрывающемуся в субъекте, как существующему» (*Бердяев Н. А.* Философия свободного духа. М., 1994. С. 250).

91

См.: *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 299.

Последние новости. 1932. 1 мая. № 4057.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 9. С. 173.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 9. С. 173.

Там же. С. 177.

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 1. М.; Л., 1940. С. 176.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 9. С. 178.

См.: *Husserl E.* Méditations cartésiennes. Intoduction á la phénoménologie / Traduit de l'allemand par m-lle Gabrielle PeifTer et m. Emmanuel Levinas. Paris, A Colin, 1931.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 8. С. 275.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 8. С. 195.

101

Там же. С. 196.

Там же. С. 14.

103

Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб., 2001. С. 78.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 8. С. 14.

105

Там же. Т. 7. С. 428.

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, [1959]. С. 128.

107

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 354.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 8. С. 190.

109

Там же. С. 67.

Там же. С. 60–61.

111

О творческом устремлении Ремизова к полному преодолению различий между объективным и субъективным мирами см.: *Обатнина Е.* А. М. Ремизов: жизнетворчество entre chien et loup // Канун. Вып. 5. Пограничное сознание. СПб., 1999. С. 397–425.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 9. С. 120.

113

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 8. С. 11.

Гуссерль Э. Картезианские размышления. С. 145.

115

На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло // Europa Orientalis. 1987. VI. С. 239.

Гуссерль Э. Картезианские размышления. С. 77.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 313.

118

Ср.: «Искусство — это значит распоряжаться: вертеть и перебрасывать» (Там же. С. 334).

Ремизов А. М. По карнизам. Белград, 1929. С. 58.

См.: *Кассирер Э.* Философия символических форм: Феноменология познания. Т. 3. М.; СПб., 2002. С. 94.

121

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 154.

Там же. Т. 8. С. 129.

123

Миров М. Писатель или списыватель? // Биржевые ведомости. 1909. 16 июня. № 11160. С. 5–6.

124

Ремизов А. Письмо в редакцию // Русские ведомости. 1909. 6 сентября. № 205. С. 5. См. также: Письма М. М. Пришвина к А. М. Ремизову / Вступ. статья, подг. текста и примеч. Е. Р. Обатниной // Русская литература. 1995. № 3. С. 204–209.

125

Новое время. 1909. 20 июня. № 11950. С. 3.

126

ИРЛИ. Ф. 485. № 21. Л. 4.

127

См., напр., статью А. Хаханова «По поводу рассказа А. Ремизова „Страсти Пресвятыя Богородицы“ (Письмо в редакцию)» (Утро России. 1910. 17 апреля. № 125. С. 4), в которой писатель уличался в неточности указания на апокрифический источник. Рассказ был также опубликован в газете «Утро России» (1910. 16 апреля. № 124. С. 2).

128

Осоргин М. Литературные размышления. 80. О переводах // Последние новости. 1939. 26 июня. № 6664. С. 2.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 135.

130

Имеется в виду статья «Сочинения Н. В. Гоголя, найденные после его смерти. Похождения Чичикова или Мертвые души. Часть Вторая» (1855). См.: *Писемский А. Ф.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М., 1959. С. 523–546.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 150.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 160.

133

Там же. С. 161.

Там же. Т. 9. С. 437–438.

135

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 298.

136

Там же. С. 433.

137

Там же. С. 302.

138

Там же. С. 433.

139

Там же. С. 302–303.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 300.

141

Там же. Т. 8. С. 268.

142

См.: Дневник 1917–1921 гг. // *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 5. С. 466–482. Дневник писателя дает основания полагать, что внезапная болезнь возникла на почве глубокого и трагического переживания разгрома Корниловского мятежа, хотя в первой печатной редакции поэмы имя одного из организаторов восстания Б. Савинкова — скрывалось под многоточием. Ср. редакцию «Огневицы», включенную в книгу «Взвихренная Русь» (1927) (Там же. С. 165–166).

143

Текст поэмы впервые появился на страницах газеты «Дело народа» (1917. № 187. 22 октября), в рамках литературного приложения к газете «Литература и революция» (№ 10. С. 5), формированием и редактированием которого занимался Иванов-Разумник. Спустя два месяца поэма вновь была напечатана в «Деле народа» (с примечанием о републикации из № 187), однако уже помещалась в ряду основных колонок этого издания (1917. 24 декабря. № 241. С. 3–4). Далее текст поэмы цитируется по этой публикации.

См.: *Трубецкой С. Н.* Метафизика в Древней Греции. М., 2003. С 75–80; *Глаголев С.* Греческая религия. Ч. 1. Верования. Сергиев Посад, 1909. С. 241–259; *Брикнер М.* Страдающий бог в религиях Древнего мира. СПб., 1909; *Гомперц Т.* Греческие мыслители. Т. 1. СПб., 1911. С. 75, ИЗ; *Реинак* С. Орфей. Всеобщая история религии. Кн. 1. СПб., 1913; *Пфлейдерер О.* Подготовка христианства в греческой философии. СПб., 1908. С. 5; *Иванов Вяч.* О Дионисе Орфическом // Русская мысль. 1913. Кн. 11. Ноябрь. Разд. II. С. 70–98.

145

Ср.: «Судьба человека — та же, что участь бога страдающего. Только человек не весь от Диониса: его низшая природа — „титаническая“, хаотически богоборствующая. Восстав против божественного всеединства, он утверждает свою отчужденную самость и постольку противится дионисийскому пробуждению к самоотдаче жертвенной. Он замыкается на своей индивидуальности, „хочет спасти свою душу“. Так задерживает он себя в „узах“ <…> или „гробнице“ тела» (*Иванов Вяч. О* Дионисе Орфическом. С. 77). Ср. мотив мольбы о спасении в «Огневице»: «Лежу под огненным покровом. — Матерь Божия, спаси, спаси! — слышу неотступно и жарко!»; «— Спасите! — Спасите! Меня! — простер я руки мои к белой серой стене. И сорвался».

Иванов Вяч. О Дионисе Орфическом. С. 93.

147

Ср.: «Будучи совершенной и окрыленной, она парит в вышине и правит миром, если же она теряет крылья, то носится, пока не натолкнется на что-нибудь твердое, — тогда она вселяется туда, получив земное тело, которое благодаря ее силе кажется движущимся само собой; а все вместе, то есть сопряжение души и тела, получило прозвание смертного» (*Платон.* Федр // Платон. Соч.: В 3 т. Т. 2. С. 182).

148

См.: *Глаголев С.* Греческая религия. Ч. 1. Верования. С. 241.

149

Ср.: «Так раскрывает перед нами — закон *воплощения* и *развоплощения* истинный смысл жизни и смерти. Он составляет основную базу в эволюции души и позволяет нам следить за нею в обоих направлениях до самых глубин природы и божества» (*Шюре Э.* Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий. Калуга, 1914. С. 77).

150

См.: *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1986. С. 69–71.

151

О специфике этого определения, которым Андрей Белый охарактеризовал собственную повесть «Котик Летаев» см.: *Аверин Б.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. С. 97–127.

152

Начало публикации «Котика Летаева» было положено в первом сборнике «Скифы», который вышел в свет 1 августа 1917 г. Очевидно, Ремизов познакомился с ним в начале сентября, после возвращения в Петроград из летней поездки на Украину. Поэма «Огневица», как и многие другие произведения Ремизова, в пору ее опубликования была рассчитана на реакцию друзей и знакомых из литературного окружения. Именно этим обстоятельством можно объяснить присутствие в тексте некоторых тропов, интерпретация которых оказывается весьма спорной или неоднозначной. К таким «закрытым» местам текста, в частности, относится фраза из заключительной части поэмы: «Все прошу ухи — „демьяновой“», которая, являясь устойчивым идиоматическим выражением, хотя и восходит к басне Крылова, как кажется, на самом деле является указанием на автора романа «Котик Летаев», поскольку Андрей Белый весну и лето 1917 г. провел, в Демьяново (имение В. И. Танеева в Клинском уезде Московской губ.).

153

Андрей Белый. Котик Летаев (Первая часть романа «Моя жизнь») // Скифы. Сб. 1. Пг., 1917. С. 36.

154

Андрей Белый. Котик Летаев (Первая часть романа «Моя жизнь») // Скифы. Сб. 2. Пг., 1918. С. 102.

155

Андрей Белый. Котик Летаев (Первая часть романа «Моя жизнь») // Скифы. Сб. 1. С. 16.

Там же. С. 25.

157

Там же. С. 24.

158

Андрей Белый. Котик Летаев (Первая часть романа «Моя жизнь») // Скифы. Сб. 1. С. 12.

159

Галеви Д. Жизнь Фридриха Ницше. СПб., 1911. С. 130.

Там же. С. 132.

161

Андрей Белый. На перевале. Берлин; Пб.; М., 1923. С. 149.

162

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Пер. Ю. М. Антоновского. СПб., 1911. С. 193.

163

Там же. С. 191.

Там же. С. 192.

165

В Фунэ Ремизов поселился в пансионе Эдуарда Фиандра (Eduard Fiandra). См.: ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. № 6. Л. 1.

166

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 195. Ср. также интерпретацию главы «Выздоравливающий» в книге М. Хайдеггера «Ницше» (СПб., 2006. Т. 1. С. 261–275).

167

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 22.

Там же. С. 192.

169

«Опись зверюшек и чудищ музея А. М. Ремизова», составленную писателем для передачи своей коллекции игрушек в музей Пушкинского дома, см.: *Грачева А. М.* Алексей Ремизов и Пушкинский дом (Статья первая. Судьба ремизовского «Музея игрушек» // Русская литература. 1997. № 1. С. 209.

170

В контексте книги «Так говорил Заратустра» змея у Ницше символизирует вечное возвращение. См.: *Хайдеггер М.* Ницше. Т. 1. С. 257–261.

Штейнер Р. Очерк тайноведения. Л., 1991. С. 243.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 23.

173

Там же. С. 71.

174

Ср.: «У орфиков была регламентация и одежды. Посвященные носили белые одежды в знак чистоты и целомудрия» (*Глаголев С.* Греческая религия. Ч. 1. С. 251).

175

Об изображениях Св. Себастьяна в произведениях искусства см.: *Ressouni-Demigneux K.* Saint-Sébastien, Milan, 2000.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 73.

177

Андрей Белый. Котик Летаев (Первая часть романа «Моя жизнь») // Скифы. Сб. 1. С. 11.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 23.

179

Переписка А. М. Ремизова и Д. В. Философом / Публ. Е. Р. Обатниной // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2002 год. СПб. 2006 С. 411.

180

В этом же номере газеты (правопреемницы «Речи» — печатного органа партии кадетов — официально закрытой новыми властями 26 октября 1917 г.) были помешены произведения Д. Мережковского («14 декабря»), А. Карташева («Пасха крестная»), Ф. Зелинского «Царица вьюг (Аттическая сказка)», А. Ахматовой (стихотворение «Ты всегда таинственный и новый…»), Н. Лернера («Новооткрытые стихи Пушкина — окончание „Юдифи“») и др.

181

В соответствии с известной философской традицией, которая берет свое начало в древней Индии, человеческое «Я» — это не душа и не тело, а некая первичная целостность, называемая «самостью», которая выступает источником интуитивного (мистического) познания: «Об этой последней глубине трудно что-либо сказать, кроме того, что это — я сам, человек „в себе“, самость. Самость есть последняя и высшая седьмая мистическая ступень в существе человека. <…> Самость метафизична и метапсихична, во всех смыслах есть некоторое „мета“, последний трансцензус. Только Откровение и мистическая интуиция указывают на эту предельную глубину» (*Вышеславцев Б. П.* Вечное в русской философии // Б. П. Вышеславцев. Этика преображенного Эроса. М., 1994. С. 285).

182

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. № 81.

183

Здесь и далее ссылки на произведения революционных лет приводятся в тексте по собр. соч. Ремизова (Т. 5. М., 2000); их названия даны в сокращениях: «Огневица» — О.; «Слово о погибели…» — С.; «Заповедное слово…» — З.; Дневник — Д., с указанием страниц.

Ср.: «Понятие экзистенциального существования в том виде, в каком оно лежит в основе экзистенциальной философии, представляет собой мыслительное выражение совершенно определенного решающего переживания в человеке, которое выделяется из всех моментов неопределенности и нерешительности остальной жизни характером неоспоримой окончательной отрешенности» (*Больнов О. Ф.* Философия экзистенциализма. СПб., 1999. С. 28).

185

Впервые «Заповедное слово Русскому народу» было опубликовано в литературном приложении «Россия в слове» к еженедельнику «Воля народа» (1918. 12 апреля. № 1. С. 17–20).

См.: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 5. С. 534–535.

187

Гиляровский В. А. Соч.: В 4 т. Т. 4. Москва и москвичи. Стихотворения. Экспромты. М., 1989. С. 184–185.

188

Цит. по: *Кропоткин П. А.* Хлеб и воля. Современная наука и анархия. М., 1990. С. 72. Впервые опубликована в 1892 г. на французском языке под названием «La Conquête du pain» (Завоевание хлеба); первое русское издание состоялось в 1902 г. (Лондон; СПб.). Книга неоднократно переиздавалась в 1917 г.

189

Кропоткин П. А. Хлеб и воля. Современная наука и анархия. М., 1990. С. 283.

190

Мечников И. И. Этюды оптимизма. М., 1907. С. 171 (Глава «Особь и общество в животном мире»).

191

Этот термин был введен в употребление в XVIII в. швейцарским натуралистом Ш. Бонне.

192

Древнегреческий философ впервые высказал мысль о постепенном, без видимых границ развитии существ — от неодушевленных к одушевленным. См.: *Аристотель.* История животных. М., 1996. С. 301–302. Хотя теория Аристотеля и не имела ничего общего с эволюционизмом, однако именно она легла в основу идей Ч. Дарвина.

193

Мечников И. И. Этюды о природе человека. М., 1904. С. 39–40. Сходный тезис Мечников выдвинул и в другой своей работе «Закон жизни. По поводу некоторых произведений гр. Л. Толстого». Ср.: «С точки зрения естественно-исторической человека можно бы было признать за обезьяньего „урода“ с непомерно развитым мозгом, лицом и кистями рук» (Вестник Европы. 1891. Кн. 9. С. 238).

194

Подробнее см. статью А. М. Грачевой «Революционер Алексей Ремизов: миф и реальность», содержащую несколько автобиографий Ремизова, в которых, в частности, писатель рассказывал о своих увлечениях «ботаникой, и паукообразными и ракообразными» (Лица. Биографический альманах. 3. М.; СПб., 1993. С. 421, а также С. 437).

195

Михайловский Н. Литература и жизнь // Русская мысль. 1982. Кн. 3. Март. Отд. II. С. 226.

196

Ср.: «Животное живет чувственно созерцаемым им настоящим. Немногим отличается от него номад: он не черпает для себя никаких уроков в прошлом и не готовит ничего для будущего. Стоящий же на высшей ступени лестницы земных существ культурный человек принимает в своей деятельности во внимание и прошедшее, и будущее. Таким образом, степенью развития у данного существа представления времени определяется занимаемая им в лестнице биологического развития ступень, а значит, и степень его интеллектуального развития: ведь прошедшее и будущее могут существовать субъективно только в виде абстрактных понятий, а способность образования последних и есть существеннейшая способность интеллекта <… >. В такой же точно зависимости, в какой развитие интеллекта находится от развития представления о земном прошедшем и земном будущем, находится развитие морали от сознания неземного прошедшего и неземного будущего» (*Дюпрель К.* Загадочность человеческого существа. Введение в изучение оккультических наук. М., 1904. С. 115–116).

Герцен А. И. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1986. С. 383–384.

Там же. С. 384.

199

Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. Письма. М., 1988. С. 124.

200

Идеи Герцена послужили платформой для «скифской» утопии, в основу которой была положена идея революционного духа, восстающего против старого мира. Мировоззренческая программа группы литераторов и деятелей культуры, именовавшей себя «скифами», воплотилась в так называемом «скифском манифесте». Текст манифеста, авторами которого были С. Д. Мстиславский и Иванов-Разумник, появился на страницах первого сборника «Скифы» (Пг., 1917), вышедшего в печать в июне 1917 г. См.: *Белоус В.* Вольфила [Петроградская Вольная Философская Ассоциация]. 1919–1924. Кн. 1. Предыстория. Заседания. М., 2005. С. 7–28.

201

Название статьи П. Арзубьева (псевдоним критика П. Губера), посвященной Иванову-Разумнику (Наш век. 1918. 17 февраля. № 27. С. 5).

202

Ср. письмо Иванова-Разумника Андрею Белому от 29 апреля 1917 г.: «Как не видите Вы, что идет *мировая революция,* что в России лишь первая ее искра, что через год или через век, но от искры этой вспыхнет *мировой пожар,* вне огня которого — нет очищения для мира? Не думайте, что о „пожаре“ говорю я в реальном смысле. Не о пожаре усадеб и городов говорю я (будут и они, вне нашей воли), а о пожаре духа революционного. И дух этот, испепеляющий — есть дух созидающий» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вступ. статья и коммент. А. В. Лаврова и Джона Мальмстада; Подгот. текста Т. В. Павловой, А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998. С. 104).

Иванов-Разумник. Две России // Скифы. 1918. Сб. 2. С. 208.

Блок А. Собр. соч.: В В т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 9.

Там же. С. 18.

206

Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 5. М.; СПб., 1999. С. 7. «Витията», очевидно, все же является собирательным образом. М. М. Пришвин в своем дневнике (запись от 9 февраля 1927 г.) ссылается на «удивительное сообщение Иванова-Разумника» о том, что он изображен в поэме «Двенадцать» в образе «писателя-витии». Тем самым Блок будто бы «отомстил» ему за статью «Большевик из Балаганчика», которая, по утверждению Пришвина, «была написана <…> под влиянием Ремизова в один из таких моментов колебания духа, когда стоит человека ткнуть пальцем, и он полетит» (*Пришвин М. М.* Дневники. 1926–1927. М., 2003. С. 210). Реакция Пришвина на это сообщение кажется вполне адекватной: «И как глупо: это я-то „вития“!» Действительно, «вития», согласно Далю, — это «красноречивый словесник», «краснослов», что в большей степени соответствует не Пришвину, а Ремизову.

207

Скифы. Сб. 2. С. 218.

Первоначальный вариант статьи был опубликован в «Знамени труда» 14 апреля 1918 г.

209

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 3.

Там же. С. 59.

Там же. С. 155.

212

Там же. С. 153. Ср.: «Тебя называют моей обезьяной, ты, беснующийся шут: но я называю тебя своей хрюкающей свиньей, — хрюканьем портишь ты мне мою хвалу безумству. Что же заставило тебя впервые хрюкать? То, что никто достаточно не льстил тебе: — поэтому и сел ты вблизи этой грязи, чтобы иметь поводы хрюкать — чтобы иметь многочисленные поводы для мести!» (Там же. С. 155).

213

Там же. С. 153.

214

Там же.

215

Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979. С. 359.

См.: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Ранняя классика. М., 1963. С. 360.

217

Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. М., 1989. С. 231. Ср. также: «Душа, по Гераклиту, есть эфирное тело, особого рода огненное испарение или дыхание, аналогичное астральным телам <…> чем чище, „суше“ огонь, горящий в человеке, тем он сильнее, божественнее; если он горит не чисто, значит в нем есть земные и влажные частицы: он заглушается плотскими испарениями, дух подавлен и осквернен плотью. „Сухая душа есть самая мудрая и наилучшая“ (fr. 72, 73, 74): такая душа владеет своим земным телом и проницает его, сверкает из него, как молния из облаков» (*Трубецкой С.* Метафизика в Древней Греции. М., 1890. С. 252–253).

См., напр., авторские пояснения к названиям книг «Посолонь» (*Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 2. М., 2000. С. 161–162), «Весеннее порошье» (*Ремизов А. М.* Весеннее порошье. М., 2000. С. 369), «Ахру» и «Кукха» (*Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 7. С. 30, 132) «Иверень» (*Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 8. М., 2000), «Петербургский буерак Шурум-бурум. (Стернь)» (*Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 10. С. 174).

219

Ср. начало двенадцатой главы повести «Запечатленный ангел»: «Обратное подорожие мы с изографом Севастьяном отбыли скоро и, прибыв к себе на постройку ночью, застали здесь все благополучно» (*Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 1. М., 1989. С. 440).

220

В XVI в. «подорожная грамота» означала «документ <…> на право беспрепятственного проезда с использованием казенного транспорта и предоставления других дорожных услуг». Ср. также «подорожный лист» («подорожная память») как «свидетельство, документ для свободного прохода, проезда» (Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1990. Вып. 16. С. 33).

221

См.: *Черепанова О. А.* Путь и Дорога в русской ментальности и в древних текстах // Мастер и народная художественная традиция Русского Севера: Доклады III научной конференции «Рябининские чтения — 99». Петрозаводск, 2000. С. 312.

222

См.: *Байбурин А., Беловинскии Л., Конт Ф.* Полузабытые слова и значения. Словарь культуры XVIII–XIX вв. СПб., 2004. С. 75.

В этом смысле ремизовское «подорожие» соотносится еще и с толкованием, известным по житию Александра Невского, где под разрешительной молитвой понималась «напутственная грамота». При погребении тела благоверного князя в Рождественском монастыре во Владимире было явлено Богом «чудо дивно и памяти достойно». Эконом Севастьян и митрополит Кирилл хотели разжать руку князя, чтобы вложить напутственную грамоту. Святой князь, как живой, сам простер реку и взял грамоту из рук митрополита, хотя был мертв и тело его было привезено из Городца в зимнее время. Ср.: Библиотека литературы Древней Руси. Т. 5. XIII век. СПб., 1997. С. 368.

224

От греч. ήλεχτρον — электрон; минерал в основном золотисто-желтого цвета, напоминающий янтарь, представляет собой сплав серебра с золотом (в самородном 2/3 золота).

225

В немецкой литературе они называются «Goldplättchen», в английской — «The Gold Leaves».

См.: *Zuntz G.* Persephone. Three Essays on Religion and Thought in Magna Graecia Oxford, 1971. P. 359, 301, 329. Древнегреческий текст трех пластин, составивший композицию ремизовской «орфической» части в 1910-е гг. был известен по изданию: *Diels H.* Die Fragmente der Vbrsokratiker Griechisch und Deutsch. Berlin 1903, которое переиздавалось в 1906 и 1912, а также в 1922 и 1934 гг. В настоящее время полный перевод на русский язык всех известных пластин, обнаруженных к 1974 г. (всего их 11), сделан А. В. Лебедевым в кн.: Фрагменты ранних греческих философов. С. 43–45.

227

См.: *Глаголев С.* Греческая религия. Ч. 1. С. 256–257; *Гомперц Т.* Греческие мыслители. Т. 1. СПб., 1911. С. 75, 113; *Ренак С.* Орфей. Всеобщая история религии. Кн. 1. СПб., 1913. С. 148.

228

См.: *Иванов Вяч.* О Дионисе Орфическом // Русская мысль. 1913. Кн. 11. Ноябрь. С. 77. Имеется в виду пластина из Петелий, текст которой соответствует строфе «Золотого подорожия», начинающейся со слов «— Ты найдешь налево от дома…» В качестве источника древнегреческого текста Иванов называет сборник, в котором приведен фрагмент пластинки — Epigrammata Greaca ex Lapidibvs Conlecta / Ed. Kaibl G. Berlin, 1878, fr. 1037). С этим фрагментом соотносятся и строки более раннего перевода Иванова, послужившие эпиграфом к его стихотворению «Психея» из цикла «Suspiria»: «Я — дочь земли и звездного неба, но иссохла от жажды и погибаю; дайте мне тотчас напиться воды студеной, истекающей из озера Памяти», с авторским комментарием: «Надпись на золотой пластинке, сопровождавшей покойника в гроб, по обычаю орфиков. (lnscr. Gr. Sic. It. 678)» (*Иванов Вяч.* Кормчие звезды. СПб., 1903. С. 353; 371). Указанный Ивановым источник греческого текста («Inscriptiones Italiae et Siciliae». Berolini, 1890. Vol. XIV) представляет собой один из томов внушительного издания, выходившего в Берлине с 1873 по 1935 гг. Эти массивные фолианты содержат подробное описание текстов археологических древностей в их аутентичном начертании, с условной обрисовкой расположения строк на различных поверхностях (папирусах, камнях, костяных пластинах и пр.), а также данные об историческом местонахождении и музейном хранении.

229

РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 11. На этот документ впервые указал М. Безродный в публикации «Об источниках книги „Электрон“» (Новое литературное обозрение. 1993. № 4. С. 155).

Блонский П. Фрагменты Гераклита // Гермес. 1916. 15 января. № 2. С. 58–67. Очевидно, орфический культ также входил в круг профессиональных рассмотрений Блонского, который занимался досократиками. Подробнее см.: *Блонский П.* Этюды по истории ранней греческой философии. М., 1914.

231

П. Блонский опубликовал здесь большую критическую статью, посвященную книге С. Трубецкого «Метафизика Древней Греции», в которой подробно анализировалось содержание философии орфиков.

«Огневица» также наполнена мотивами и символами орфического культа, перенесенными на православную почву: «жажды», «острова», «дороги», «полета», сюда же относятся «кипарисовый» крест, белые одежды и др. Присутствие орфической темы в этом тексте позволяет предположить, что «Огневица» является одной из первых творческих парадигм «греческого автографа».

233

Глаголев С. Греческая религия. Ч. 1. С. 243.

234

Ср.: «…на фоне учения о переселении душ мифология памяти и забвения меняется. Назначение Леты становится прямо противоположным: ее воды больше не принимают душу, покинувшую тело, дабы заставить ее забыть о земном существовании. Напротив, Лета стирает в душе воспоминания о небесном мире, и та возвращается на землю для перевоплощения. „Забвение“ символизирует уже не смерть, а возврат к жизни. Душа, имевшая неосторожность испить из Леты (по выражению Платона, „глоток забвения и зла“, „Федр“, 248 с.), реинкарнируется и вновь попадает в круг перемен. Пифагор, Эмпедокл и им подобные мыслители, разделявшие учение о метемпсихозе, утверждали, что они помнят о своих прежних жизнях; иными словами, им каждый раз удалось сохранять память» (*Элиаде М.* История веры и религиозных идей. Т. 2. От Гаутамы Будды до триумфа христианства. М., 2002. С. 182).

235

РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 11. Л. 2.

236

Согласно древнегреческому мифу, Зевс превратил Диониса в козленка, спасая его от преследований богини Геры. Ср.: «[по Гесихию] культовый термин ἔριφος Διόνσος — истолковывается как „Козленок — Дионис“» (*Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. Август. С. 18).

237

Обзор интерпретаций этого мифологического образа см.: *Глаголев С.* Греческая религия. Ч. 1. С. 257–259; *Zuntz G.* Persephone. P. 324–327.

238

Впоследствии Ремизов републиковал текст «Электрона» под названием «О судьбе огненной. От слов Гераклита» с датировкой «III. 1918» в сборнике «Огненная Россия» (Ревель, 1921). В этот сборник писатель включил также «Слово о погибели русской земли» и «Огневицу».

239

РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. № 34.

240

Обложка авторского макета 1918 г. имеет надписи: «Алексей Ремизов. Электрон. Петербург. 1918 г.»; в тексте макета название первой поэмы («О судьбе огненной. Предание от Гераклита Ефесского») сохранено, а название второй («Золотое подорожие») зачеркнуто (РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. № 34. Л. 1–2).

241

РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 33. Л. 1.

242

Ср.: «Сны, память и переписывание — может быть, три основные темы-аспекта ремизовского творчества, и часто не знаешь, где начинается одно и кончается другое» (*Марков В.* Неизвестный писатель Ремизов. P. 17).

243

На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С Ремизовой-Довгелло // Europa Orientalis. 1990. IX. С. 469.

Добужинский М. В. Воспоминания. С. 277.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 3. С. 159.

См.: *Леви-Строс К.* Первобытное мышление. М., 1994. С. 128.

247

Там же. С 126. Г. Н. Слобин отмечает схожий прием в повести «Неуемный бубен» на примере образа Стратилатова. См.: *Слобин Г. Н.* Проза Ремизова: 1900–1921. СПб., 1997. С. 99–100.

Леви-Строс К. Первобытное мышление. С. 130. Обостренное внимание к миру вещей нашло отражение и в художественных произведениях писателя: в двух миниатюрах 1920 г. «Дверная ручка» и «Трамвай» (См.: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 3. С. 421–424), а также в поздних рассказах 1950-х гг. «Продовольственный портфель (М. И. Терещенко)», «Карандаш», «Оленьи рога», «Ртуть» (Там же. Т. 10. С. 279–381).

Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление. М.; СПб., 2002. С. 169.

Т. В. Цивьян рассматривает «привязанность» Ремизова к вещам как акт «каталогизирования», направленный на упорядочивание природного «хаоса». Подробнее см.: *Цивьян Т. В.* Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 121–134.

251

О коллекции игрушек и природных диковинок, сопровождавшей каждую квартиру Ремизова от Петербурга до Парижа см.: *Кожевников П.* Коллекция А. М. Ремизова. (Творимый апокриф) // Утро России. 1910. 7 сент., № 243. С. 2; *А.* [А. Измайлов] В волшебном царстве. А. М. Ремизов и его коллекция // Огонек. 1911. № 44. С. 10–11; а также: *Грачева А. М.* Алексей Ремизов и Пушкинский дом (Статья первая. Судьба ремизовского «Музея игрушек»). С. 213.

252

Впервые под названием «Эпитафия»: Северные цветы. III альманах книгоиздательства «Скорпион». М., 1903. С. 115–116.

253

РНБ. Ф. 92. Оп. 1. № 339. Л. 3. Автограф на коробке находится в составе альбома Ремизова «Хождение мое по этапным мукам 1901 г.» (1921).

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. Л., 1973. С. 318–319.

255

На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С Ремизовой-Довгелло // Europa Orientalis. 1985. IV. С. 168.

См.: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 1. С. 245.

257

Альбомы такого рода за 1905–1912 гг. см.: РНБ. Ф. 634. № 1; за 1913–1919: ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. № 6.

258

Подробнее см.: «Сирин» — дневниковая тетрадь А. Ремизова / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. (Europa Orientalis. 4). С. 229–248.

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 166.

260

Ср.: «…„сиринская“ тетрадь выходит за рамки традиционного дневникового жанра, превращаясь в аналог рукописной книги многосоставного содержания — образец того типа синтетического творчества, к которому Ремизов неизменно тяготел на протяжении всей своей писательской деятельности» («Сирин» — дневниковая тетрадь А. Ремизова. С. 232).

261

Заветы. 1913. № 3. С. 107–109. Под общим названием «Свет немерцающий» с порядковым номером 3.

262

Усов Д. Силуэты. 7. Алексей Ремизов // Понедельник. 1918. 6 мая. С. 3.

263

Напр., тетрадь с рисунками 1917–1921 гг., с миниатюрными портретами современников, исполненными в единой стилистической манере (РНБ. Ф. 634. № 19, 20). Другие альбомы зафиксированы в каталоге «Волшебный мир Алексея Ремизова» (СПб., 1992. С. 12–13).

264

РНБ. Ф. 634. № 18. Л. 5, 32. П. Барыкова упоминается также в рассказе «Оракул. Географическое» (1916).

Вацуро В. Э. Литературные альбомы в собрании Пушкинского дома (1750–1840-е годы) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л., 1979. С. 3–56.

Альбом находится в собрании А. М. Луценко.

267

ИРЛИ. Р. I. Оп. 30. № 48.

268

ИРЛИ. Р. I. Оп. 42. № 68. Л. 64–70, 74.

269

См.: Шахматовский вестник. К 75-летию со дня смерти А. А. Блока (1921–1996). Из фондов музея-заповедника А. А. Блока. Каталог. Вып. 1. 1996. № 6. С. 45–71.

Архивная обработка государственных хранилищ Российской национальной библиотеки и Пушкинского дома 1950–1960-х гг., столкнувшаяся с объективными сложностями условий хранения и архивного каталогизирования такого рода документов, производилась с нарушением авторской воли: тома переписки были расшиты и рассредоточены по отдельным единицам хранения.

271

РНБ. Ф. 481. № 197.

ГЛМ. № 59935А. 5593/1.

Книпович Е. Об Александре Блоке: Воспоминания. Дневники. Комментарии. М., 1987. С. 26.

В настоящее время альбом хранится в архиве Harvard University. Houghton Library, США.

275

Литературный архив Музея национальной литературы, Прага. Фонд Н. В. Зарецкого.

Приведены нами в примечаниях к тексту «Кукхи». См.: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 7. С. 523–563.

277

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 304. См. также письмо Ремизова к М. А. Дьяконову от 18 января 1921 г. (РНБ. Ф. 1124. № 8. Л. 1).

ГАРФ. Ф. 6065. Оп. 1. № 71. Л. 23.

Harvard University. Houghton Library, USA.

280

В «Кукхе» сюжет 1908 г. сохранил только прозвище «поросенок», применительно к А. В. Руманову. Ср.: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 7. С. 60. История с розановской фотографией была связана с просьбой Иванова-Разумника помочь ему в подготовке к изданию «Критической истории русской литературы», которую он хотел издавать с портретами писателей. Ср. письмо Иванова-Разумника от 28 октября 1908 г.: «Спасибо Вам за хлопоты с карточками. Андрей Белый и Мережковский мне не нужны — я их уже имею; а вот если можете добыть мне Розанова — будет хорошо» (Письма Р. В. Иванова-Разумника к А. М. Ремизову (1908–1944 гг.)). С. 26).

281

Накануне. Литературная неделя. 1924. 23 марта. № 69. С. 7.

См.: *Lampl H.* Zinaida Hippius an S. P. Remizova-Dovgello // Wiener Slawistischer Almanach. 1978. Bd. I. S. 175.

283

См.: *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. С. 295–296.

Цит. по: Волшебный мир Алексея Ремизова. С. 16.

285

Библиотека А. А. Блока: Описание. Кл. 2. Л., 1985. С. 211.

286

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. № 68.

Harvard University. Houghton Library, USA Подробнее об этом альбоме см.: *Фридман Ю.* От текста и изображения к звуку: альбом «Марун» как пример синтетического творчества А. Ремизова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. С. 203–228.

Собрание Резниковых (Париж).

289

Собрание Т. Уитни (Amherst Center for Russian Culture, USA); фотокопию альбома см.: ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. № 22. Л. 1–22. Описание альбома см.: *Грачева А. М.* Алексей Ремизов и древнерусская литература. С. 234–236.

290

РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 5. № 26. Л. 1–3.

291

О семи тетрадях с рисунками к «Взвихренной Руси» упоминается в письме Ремизова к В. Н. Тукалевскому от 13 марта 1933 г. (ГАРФ. Ф. 577. № 697. Л. 48). Местонахождение тетрадей неизвестно.

292

РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 4. № 28.

293

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. № 50, 52.

О рисованных альбомах Ремизова см. также: *д'Амелия А.* Письмо и рисунок: Альбомы А. М. Ремизова // Slavica Tergestina 2000. Vol. 8. Художественный текст и его геокультурные стратификации. С. 53–76.

295

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. № 46, 48.

Amherst Center for Russian Culture, USA. The A. Remizov and S. Dovgello-Remizova Papers.

297

Там же.

298

1922. 17 февраля. № 1–2. С. 14. Раздел «Писатели».

Мочульский К. Кризис воображения. Томск, 1999. С. 353.

300

«В России, как встретимся, будем вспоминать». I. Переписка А. М. Ремизова с С. Я. Осиповым (1913–1923). II. Письмо В. Я. Шишкова к А. М. Ремизову (1921) / Публ. Е. Р. Обатниной // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 2001 год. СПб., 2006. С. 246.

301

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 9. С. 54–55.

302

ГАРФ. Ф. 577. Оп. 1. № 697. Л. 48.

303

Шайтанов И. «Бытовая» история// Вопросы литературы. 2002. № 2. С. 7.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 278.

Ср.: «Конструктивная функция, соотнесенность элементов внутри произведения обращает „авторское намерение“ в фермент, но не более» (Там же).

306

Грачева А. М. Алексей Ремизов и Пушкинский Дом (Статья первая. Судьба ремизовского «Музея игрушек»). С. 213.

Барт Р. Мифологии. М., 2000. С. 235.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 59.

309

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. № 54. Л. 12.

310

На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло // Europa Orientalis. 1990. IX. С. 460.

311

РГБ. Ф. 218. Карт. 1295. № 1. Л. 1.

312

РНБ. Ф. 92. Оп. 2. № 340. Л. 22.

313

С 1918 г. Щеголев возглавлял Петроградский историко-революционный архив, который являлся секцией Единого государственного архивного фонда.

Ремизов А. М. Неизданный «Мерлог». С. 228.

315

См. «Некрологи» (подорожия) Н. А. Бердяеву и П. Е. Щеголеву, а также «Некрологи» И. А. Давыдову, Н. М. Ионову, Н. К. Мукалову, И. А. Неклепаеву, З. В. Александровой (*Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 8. С. 485–498). В книгу не вошел «Некролог» В. Г. Тучапской, написанный на день ее отъезда из Вологды 22 марта 1903 г. (Amherst Center for Russian Culture, USA. The A. Remizov and S. Dovgello-Remizova papers).

Там же. С. 485.

Гречишкин С. С. Царь Асыка в «Обезьяньей Великой и Вольной палате» Ремизова // Studia Slavica Hung. XXVI. 1980. № 1–2. С. 173.

318

См.: *Блок А. А.* Письма к Конст. Эрбергу (К. А. Сюннербергу) / Публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л., 1979. С. 152–153; *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы; Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 103–148; *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 106, а также о мистифицированном эротическом сообществе см.: *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 376.

319

См.: *Флейшман Л. С.* Из комментариев к «Кукхе». Конкректор Обезвелволпала. С. 188.

320

Вашкелевич Х. Канцелярист обезьяньего царя Асыки Алексей Ремизов и его ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ // К проблемам истории русской литературы XX века: Сб. статей / Под ред. Я. Шимак-Рейфер. Краков, 1992. С. 41–50.

Косиков Т. К. Ролан Барт — семиолог, литературовед // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 39.

П. Тейяр де Шарден рассматривал это свойство сознания как своеобразный закон истории: «…с самого начала мы сталкиваемся с фундаментальным условием опыта, в силу которого начала всех вещей имеют тенденцию становиться материально неуловимыми — закон, повсюду встречаемый в истории, который мы… назовем „автоматическим устранением эволюционных черенков“» (*Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1987. С. 80).

323

Резникова Н. В. Огненная память: Воспоминания о Алексее Ремизове. С. 132.

Он упомянут в письме Ремизова к М. А. Волошину от 28 марта 1908 г. (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. № 1020. Л. 8).

325

См. прим. Ремизова к сцене VI второго действия: «Обезьяний марш — музыка М. А. Кузмина» (Ремизов А. Трагедия о Иудепринце Искариотском // Золотое Руно. 1909. № 11–12. С. 35). Ср. также с анонимной заметкой «На Соловецком острове Ал. Ремизовым написана новая пьеса „Трагедия об Иуде, принце Искариотском…“» из газеты «Эхо» (1908. № 2), заканчивавшейся словами: «Между прочим, обезьяний марш написан М. Кузминым».

326

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. № 13. Л. 8.

Ремизов А. Трагедия о Иуде принце Искариотском. С. 15–50.

См.: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 7. С. 60.

Ремизов А. Пляшущий демон. Танец и слово. Париж, 1949. С. 57–58.

Там же. С. 59.

331

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. № 13. Л. 42.

332

Переписка с А. М. Ремизовым (1905–1920) / Вступ. ст. З. Г. Минц; публ. и коммент. А. П. Юловой // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 2. М., 1981. С. 115.

333

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. № 13. Л. 42.

Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 21.

335

Милашевский В. А. Вчера, позавчера… М. 1989. Воспоминания художника. С. 155. Ср.: «…подражая древнерусскому письму, Алексей Михайлович внес и свою долю „художественного озорства“ в очертания букв, снабдив их чисто ремизовскими затейливыми загогулинками и вихреобразными ранетами» (Там же. С. 155). Ср. также воспоминания Добужинского: «Он (Ремизов. — *Е.О.*) умел писать и „уставом“, и „полууставом“, и выкручивая самые замысловатые завитки. Часто он уснащал свои писания и рисунками довольно странными — был в них настоящим сюрреалистом еще до сюрреализма» (*Добужинский М. В.* Воспоминания. С. 276–277).

336

Список иллюстрированных альбомов Ремизова опубликован А. д'Амелия (*д'Амелия А.* Неизданная книга «Мерлог» // Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer. P. 163).

См.: *Хейзинга Й.* Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. С. 21.

338

Конституция (под названием «Обезвелволпал») впервые была опубликована в берлинских «Бюллетенях Дома искусств»: *Ремизов А.* Albern // Бюллетени Дома Искусств. 1922. 17 февраля. № 1–2. С. 30–31.

339

Манифест впервые опубликован в журнале «Записки мечтателей» (1919. № 1.С. 144–145).

340

О сатирической соотнесенности «Обезвелволпала» с реалиями исторического момента свидетельствует и дополнение к тексту Конституции, написанное Ремизовым в альбоме Я. П. Гребенщикова (1921 г.): «Обезвелволпал <…> есть общество тайное <…>. Висит на советской платформе» (Собрание А. М. Луценко).

341

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 10. С. 114.

Впервые: Перезвоны (Рига). 1925. № 3.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 5. Взвихрённая Русь. М., 2000. С. 223.

Кропоткин П. А. Этика. М., 1991. С. 59–60.

345

См. главу «Чаромутие» в книге «Мышкина дудочка»: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 10. С. 24.

Шопенгауэр А. Свобода воли и нравственность. М., 1992. С. 260.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 10. С. 24.

348

В коллекции А. М. Луценко находятся именные экземпляры *зауряд-князя* и *кавалера обезьяньего знака* З. И. Гржебина и *книгочия высилеостровского* и *князя обезьяньего* Я. П. Гребенщикова.

349

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. № 13. Л. 51.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 29.

351

Ремизов А. Письмо в редакцию // Русская книга. 1921. Сентябрь. № 9. С. 22.

352

Ремизов А. Albern // Бюллетени Дома Искусств. 1922. 17 февраля. № 1–2. С. 30–32; 37.

353

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. № 13.

Amherst Center for Russian Culture, USA. The A. Remizov and S. Dovgello-Remizova papers.

355

Brown A. [Preface] // The Fifth Pestilence together with The History of The Tinkling Cymbal and Sounding Brass Ivan Semyonovitch Stratilatov by Alexei Remizov / Transl. from Russian with a preface by Alec Brown. London, 1927. P. XIII–XV.

356

Amherst Center for Russian Culture, USA. The A. Remizov and S. Dovgello-Remizova Papers. Крокхвост — прозвище А. Брауна, употреблявшееся в его эпистолярном общении с Ремизовым. Примечательно здесь и характерное розановское слово «палатка», и то, что письма Брауна начинались с глаголической надписи — Обезвелволпал.

Amherst Center for Russian Culture, USA. The A. Remizov and S. Dovgello-Remizova papers.

Осоргин М. 65. Колокольчики и бубенчики // Последние новости. 1939. 20 февраля. № 6538.

Седых А. Далекие, близкие. С. 111.

Степун Ф. А. М. Ремизову // Новое Русское Слово. 1957. 23 июня.

361

На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло // Europa Orientalis. 1987. VI. С. 272. Письмо от 26 июня 1904 г.

См.: *Аверин Б., Данилова И.* Автобиографическая проза А. М. Ремизова // *А. М. Ремизов.* Взвихренная Русь. М., 1991. С. 3–21.

Раевская-Хьюз О. Последняя автобиографическая книга А. Ремизова // А. М. Ремизов. Иверень. Berkeley, 1986. С. 283.

д'Амелия А. «Автобиографическое пространство» Алексея Михайловича Ремизова // А. М. Ремизов. Учитель музыки. Paris, 1983. С. V.

См.: *Доценко С.* Проблемы поэтики А. М. Ремизова. С. 19.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 262.

Там же. С. 278.

См.: *Блищ Н. Л.* Автобиографическая проза А. М. Ремизова (проблема мифотворчества). Минск, 2002. С. 9.

Критическое обозрение. 1907. № 1. С. 35.

Ремизов А. Письмо в редакцию // Русские ведомости. 1909. 6 сентября. № 205. С. 5.

Иванов Вяч. Собр. соч. II. Брюссель, 1974. С. 803.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 2000. С. 7.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 8. С. 6.

Там же. С. 10.

Там же. С. 50.

Там же. С. 62.

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 89.

Там же. С. 125.

379

См.: *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 160–161.

Там же. С. 94.

381

Ремизов А. О происхождении моей книги о Табаке. Paris, 1983. С. 34.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 8. С. 362–363.

383

Христиансен Б. Философия искусства. СПб., 1911. С. 90. Книга вышла в издательстве «Шиповник» в переводе Г. П. Федотова и под редакцией одного из знакомых Ремизова, историка литературы, фольклориста и критика Е. В. Аничкова.

Там же. С. 89.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 10. С. 180.

Там же. С. 54.

Ремизов А. О происхождении моей книги о Табаке. С. 34.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 56.

389

ИРЛИ. Ф. 474. № 53. Л. 87.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 9. С. 433.

391

Топоров В. Н. Древнеиндийская драма Шудраки «Глиняная повозка»: Приглашение к медленному чтению. М., 1998. С.14.

Розанов В. В. Сахарна. М., 1998. С. 119–120.

393

Доценко С. Н. Нарочитое безобразие. Эротические мотивы в творчестве А. Ремизова //Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 74.

Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 65. См. также: Устами Буниных / Под ред. М. Грин. Франкфурт-на-Майне, 1981. Т. 2. С. 298; *Зайцев Б. К.* Голубая звезда. М., 1989. С. 508.

395

Ср.: «Дзен Икюо носил явственные черты юродства. Некоторые проявления [его] характера <…> трудно расценить иначе, как травестийное осмеяние <…>. Скоморошья личина временами слишком плотно прирастала к лику, который „он имел еще до рождения“, так что во многих случаях невозможно отделить обличительный пафос, юмор, эпатаж от просто паранормального хабитуса» (*Штейнер Е. С.* Иккю Содзюн. М., 1987. С. 112).

396

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 8. С. 69–70. См. также: Письма А. М. Ремизова к В. В. Перемиловскому / Подг. текста Т. С. Царьковой; вступ. статья и прим. А. М. Грачевой // Русская литература. 1990. № 2. С. 203. Письмо от 26 июля 1927 г.

397

В отличие от канонического — древнего, миф нового времени поставил во главу угла индивидуального человека. Более того, секуляризованная культура нового времени породила такое специфическое явление, как автомифологию, наиболее значительные примеры которой в русской культуре были созданы, в частности, Пушкиным, Гоголем, В. Соловьевым, Андреем Белым и Блоком. «Среди тех, кто оставляет свое имя в мировой истории, встречаются „люди образа“ и „люди пути“ <… >. „Люди образа“ сами создают миф о себе и сами этот миф представляют» (*Виролайнен М. Н.* Культурный герой нового времени (Пушкинский миф в контексте секуляризованной культуры) // Russian studies. 1994. № 1. С. 41).

Резникова Н. В. Огненная память: Воспоминания о Алексее Ремизове. Berkeley, 1980. С. 133.

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 91.

400

См. сказку «Ремез-птица», вошедшую в сборник Ремизова «Николины притчи» (Пг., 1917).

401

Милашевский В. А. Вчера, позавчера…: Воспоминания художника. С. 91.

Письма А. М. Ремизова к В. Ф. Маркову / Публ. В. Ф. Маркова // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 10. S. 431.

Ibid. S. 443.

Алексей Ремизов о себе // Россия. М.; Пг. 1923. Февраль, № 6. С. 25. Чтобы избежать ассоциаций своей фамилии с карточным глаголом, Ремизов в письмах к малознакомым людям нередко проставлял ударение на первом слоге. Историю изменения написания фамилии «Ремизов» через «и» (от карточного глагола «ремизить», т. е. вводить в ремиз, подсиживать), а не через «е» (от названия птицы «ремез») см.: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 8. С. 65. Писатель смог так убедительно обосновать «птичью» этимологию своей фамилии, что М. Горький, например, всегда писал «Ремезов», указывая на точность такого правописания и другим. См. его письмо к М. Э. Козакову от 28 декабря 1932 г. (*Крюкова А.* А. М. Горький и А. М. Ремизов. (Переписка и вокруг нее) // Вопросы литературы. 1987. № 8. С. 198; 205).

405

Интерпретацию эзотерического значения глаголицы и кириллицы см. в книге А. Зиновьева «Тайнопись кириллицы» (Владимир, 1998. С. 211), который относит время возникновения глаголицы к 886–893 гг.

Такая «должность» Ремизова значится в составленной С. Я. Осиповым «Разрядной росписи людям Обезьяньей Великой и Вольной Палаты»: графа *служилые* люди (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. № 13).

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 104.

Экзистенциалистскую интерпретацию этого термина см.: *Бердяев Н. А.* Философия свободного духа. С. 248.

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 90.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 8. С. 265.

Там же. Т. 10. С. 201.

Там же. Т. 8. С. 265–266.

413

Переписка А. М. Ремизова и Д. В. Философова / Публ. Е. Р. Обатниной. С. 387.

Там же. С. 268.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 8. С. 268.

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 109.

Филиппов Б. Заметки об Алексее Ремизове (Читая «Взвихренную Русь») // Русский альманах. Париж, 1981. С. 224–225.

Кареев Н. Мифологические этюды // Филологические записки. 1873. Вып. 6. С. 65.

Потебня А. А. Слово и миф. М., 1989. С. 267.

Завалишин В. Орнаментализм в литературе и искусстве и орнаментальные мотивы в живописи и графике Алексея Ремизова // Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer. С. 137.

421

Авантитул издания см.: *Ремизов А.* Заветные сказы. Пб., 1920. Оригинал грамоты см.: РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. № 46. Л. 1.

422

Волшебный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки. СПб., 1992. С. 21.

423

Ремизов А. Пляшущий демон. Танец и слово. Париж, 1949. С. 56.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 86.

Розанов В. В. [Соч. в 2 т.] Т. 2. Уединенное. М., 1990. С. 274. Параллели между «Кукхой» и текстами Розанова исследованы AL. Crone в работе «Remizov's *Kukkha:* Rozanov's „Trousers" Revisited» (Russian Literature Triquarterly. 1986. N 19. P. 197–210).

Ремизов А. О происхождении моей книги о Табаке. С. 13.

Ремизов А. О происхождении моей книги о Табаке. С. 48.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 64.

Там же. Т. 1. Пруд. М., 2000. С. 114.

Там же. С. 341–342.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 137.

Там же. С. 357.

Там же. С. 98.

Там же. Т. 3. С. 159.

435

Там же. Т. 7. С. 314. Об эротическом контексте мотива «носа» в повести «Часы» см.: *Горный Е.* Заметки о поэтике А. М. Ремизова: «Часы» // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 197–199.

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 267–268.

437

Крашенинников Л. Ф. Счет за деликатную работу, исполненную петербургским механиком. (К предыстории повести Н. В. Гоголя «Нос») // Лица. Биографический альманах. 4. М.; СПб., 1994. С. 341–347.

Ремизов А. О происхождении моей книги о Табаке. С. 34.

439

Подробнее см.: *Обатнина Е.* Царь Асыка и его подданные: Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб., 2001. С. 59–77.

См.: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 7. С. 100.

441

См.: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 4. С. 357–358.

Морковин В. Приспешники царя Асыки // Československá rusistika XIV. 1969. 4. S. 180.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 57.

444

Народные русские сказки не для печати, заветные пословицы и поговорки, собранные и обработанные А. Н. Афанасьевым. 1857–1862. М., 1997. С. 150.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 100.

Там же.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 4. С. 359.

Там же, Т. 7. С. 98.

Там же. С. 100.

450

См., напр.: *Розанов В. В.* [Соч. в 2 т.] Т. 2. Уединенное. С. 347–348.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 91.

Ремизов А. М. Неизданный «Мерлог». С. 214.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 1. С. 98.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 91.

Барт Р. Мифологии. С. 258.

col1_0 Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 169.

Шкловский В. О теории прозы. М., 1983. С. 20–23.

Ремизов А. О происхождении моей книги о Табаке. С. 14.

459

Ремизов А. О происхождении моей книги о Табаке. С. 14.

Ремизов А. Трагедия о Иуде, принце Искариотском // Золотое руно. 1909. № 11–12. С. 38.

Иванов-Разумник. Т. II. Творчество и критика. С. 97.

462

Ремизов А. Трагедия о Иуде, принце Искариотском. С. 39. Ср. также слова Пилата: «Я Ироду-царю намедни послал, так он обиделся. Дурак! — Мало ли какие бывают знаки: у одних звезды, у других звери, а у третьих это…» (Там же. 35).

463

[Шуточный литературный орден…] // Красная газета. 1922. 10 ноября, № 38. С. 4.

Ремизов А. Трагедия о Иуде, принце Искариотском. С. 30–31.

465

Флейшман Л. С. Из комментариев к «Кукхе». Конкректор Обезвелволпала // Slavica Hierosolymitana 1977. Vol. 1. S. 188.

Левинтон Г. Достоевский и «низкие» жанры фольклора // Анти-мир русской культуры: Язык. Фольклор. Литература. М… 1996. С. 276.

Розанов В. В. [Соч. в 2 т.] Т. 2. Уединенное. С. 58–59.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 1. С. 78.

469

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 2. М., 1937. С. 226.

470

РГАЛИ. Ф. 1125. Оп. 2. № 1607; Images of Aleksei Remizov: Drawings and Handwritten and Illustrated Albums from the Thomas P. Whitney Collection. Amherst, 1985. P. 51.

Columbia University. The Rare Book and Manuscript Library. Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture. New York.

Леви-Строс К. Первобытное мышление. С. 195. О метафоре «есть = любить» см.: *Потебня А. А.* Слово и миф. С. 295; а также: *Потебня А. А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен. Варшава, 1883–1887. Т. 2. С. 730–731.

473

Розанов В. В. Мимолетное. М., 1994. С. 119. Запись от 10 мая 1915 г.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 1. С. 101.

Леви-Строс К. Первобытное мышление. С. 196.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 30.

Amherst Center for Russian Culture. USA. The A. Remizov and S. Dovgello-Remizova Papers.

Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства. М., 2000. С. 95. См.: *Gamer R. L.* The Speech of Monkeys. New York, 1892, а также: *Безродный М.* Об обезьяньих словах // Новое литературное обозрение. 1993. № 4. С. 153–154.

479

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. № 13. Л. 40.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 88.

481

Amherst Center for Russian Culture, USA. The A. Remizov and S. Dovgello-Remizova Papers. Через три года Ильин прочел в Берлине, в помещении Вернер Сименс Реальгимназиум лекцию «Творчество Ремизова» на русском языке. Сообщение об этом имеется в письме Ильина к Ремизову от 28 июля 1934 г. (Там же).

482

Крайний А. [Рец.] А. Ремизов. Николины притчи // Современные записки. 1924. № 22. С. 449.

483

Ильин И. А. Собр. соч.: Письма. Мемуары. (1939–1954). М., 1999. С. 292.

См.: Там же. С. 289–293.

Вероятно, Ремизов предложил Ильину опубликовать лекцию, прочитанную в Берлине, в парижском журнале «Современные записки», рассчитывая обратить внимание эмигрантской публики на свое творчество.

486

Подразумевается «Русский колокол. Журнал волевой идеи», нерегулярно выходивший в 1927–1930 гг. в Берлине под руководством И. А. Ильина. Начиная свое издание, Ильин рассчитывал на поддержку П. Б. Струве, однако за четыре года существования журнала в нем так и не появилось ни одной его статьи.

487

Подчеркнуто Ремизовым красным карандашом. Имеется в виду цитата из книги «Кукха»: «Пошли к Мережковским. А от Мережковских к Розанову стаей по-шестовски. (Это Шестов завел такое: если уж куда идти, так с дружиною)» (*Ремизов А. М.* Т. 7. С. 49).

зачатие ненепорочное *(лат.)*.

запятнанное *(лат.)*.

Цитата, используемая также и в книге, взята Ильиным из ремизовской «Русалии» (Берлин; Пг.; М., 1922. С. 30).

491

Напротив этих строк с начала абзаца имеется помета рукой Ильина: «Это не из Ремизова, а из Ильина».

492

Дословно: вперемешку, как мышиный помет и кориандр *(нем.)*.

Amherst Center for Russian Culture, USA. The A. Remizov and S. Dovgello-Remizova Papers.

Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Кн. 1. М., 1996. С. 126.

Там же. С. 203.

Книга увидела свет только в 1959 г. уже после смерти философа.

Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Кн. 1. С. 300.

Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Кн. 1. С. 65–66.

499

Там же. С. 307.

500

Там же. С. 319.

501

Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Кн. 1. С. 318–319.

502

Ремизов А. М. Следует ли авторам отвечать критике? / Анкета «Биржевых ведомостей» // Биржевые ведомости. 1915. 6 декабря. № 15254. С. 4.

503

Ильин И. А. Собр. соч.: В Ют. Т. 6. Кн. 1. С. 310.

Розанов В. В. Во дворе язычников. М., 1999. С. 121.

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 85.

506

См.: *Элиаде М.* Трактат по истории религий. Т. 1. СПб., 2000. С. 52–53.

507

Волшебный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки. С. 25.

Веселовский А. Н. Статьи о сказке // А. Н. Веселовский. Собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 16. С. 54.

509

Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 80.

Там же. С. 79.

511

Крайний А. [Рец.] А. Ремизов. Николины притчи // Современные записки. 1924. № 22. С. 447–448.

512

Мочульский К. [Рец.] Алексей Ремизов. Образ Николая Чудотворца. Алатырь-камень русской веры. YMCA-Press. Париж, 1931. Алексей Ремизов. Московские любимые легенды. Три серпа. Изд. Таир. Париж, 1929. 2 тома. Алексей Ремизов. По карнизам. Повесть. Белград, 1929 // Современные записки. 1932. XLVIII. С. 479–481.

513

См.: Волшебный мир Алексея Ремизова. С. 26. Инскрипт датирован 1 сентября 1957 г.

514

Ремизов А. Образ Николая Чудотворца. Алатырь — камень русской веры. С. 53–54.

Там же. С. 16–17.

516

Ремизов А. Образ Николая Чудотворца. Алатырь — камень русской веры. С. 10.

517

Там же. С. 82.

518

На обложке обоих томов проставлен 1929 год.

519

Ремизов А. Образ Николая Чудотворца. Алатырь — камень русской веры. С. 90.

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 289.

521

Там же. С. 303. См. также: *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. С. 191–210.

522

См.: «Арзамас»: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 261–265; 413–416.

523

См.: *Ремизов А. М.* «Некролог П. Е. Щеголеву» / Подгот. текста, публ. и коммент. Е. Р. Обатниной // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1995 год. СПб., 1999. С. 178–193.

Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 102.

525

Amherst Center for Russian Culture, USA. The A. Remizov and S. Dovgello-Remizova Papers. Сокращенный вариант см.: *Ремизов А. М.* Неизданный «Мерлог». С. 230.

Cassirer E. Philosophic der symbolischen Formen. Bd. II. Das mythische Denken. Darmstadt, 1953. S. 48. Цит. по: *Хюбнер К.* Истина мифа. М., 1996. С. 113.

Термин был впервые применен к снотворчеству А. Ремизова в статье Т В. Цивьян «О ремизовской гипнологии и гипнографии» (Серебряный век в России. М., 1993).

Ремизов А. М. Неизданный «Мерлог». С. 230.

Флоренский П. Иконостас // Богословские труды. М., 1972. Вып. IX. С. 97–98.

Подробнее о связи истории и сна см.: *Успенский Б. А.* История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья первая // Зеркало. Семиотика зеркальности. Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 831. Труды по знаковым системам. XXII. Тарту, 1988. С. 66–84.

531

О функциональной роли снов во «Взвихренной Руси» см. также: *Sinany-MacLeod Hélène.* Структурная композиция *Взвихренной Руси* // Aleksej Remizov: Approaches to Protean Writer. P. 337–244.

Осипов Н. Е. Революция и сон // Научные труды Русского народного университета в Праге. Т. IV. Прага, 1931. С. 3.

Фостер Л. А. К вопросу о сюрреализме в русской литературе // American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists. The Hugue — Paris, 1973. Vol. 2. P. 203.

Ремизов А. М. Неизданный «Мерлог». С. 229.

Там же. С. 230.

536

Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 46.

См.: *Remizov A.* Tourguéniev poète du rêve. Paris: Hippocrate, 1933.

Remizov A. Solomonie la possédée. Paris: Hippocrate, 1936.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 256.

Там же. С. 256.

541

См.: *Ремизов А.* Огонь вещей: Сны и предсонье / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. Е. Р. Обатниной. СПб., 2005. С. LVI–LVII.

Cahiers G. L. M. 1938. № 8. Trajectoire du rève. S. 127.

Wanner A. Aleksej Remizov's Dreams: Surrealism *Avant la Lettre?* // The Russian Review. 1999. Vol.58. №. 4. P. 606.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 399–400.

Цит. по: *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм. М., 2002. С. 118.

Amherst Center for Russian Culture, USA. The A. Remizov and S. Dovgello- Remizova Papers.

547

Работа «Бред и сны в „Градиве“ В. Йенсена» была написана З. Фрейдом в 1907 г.

Манифест, впервые опубликованный в 1953 г. в книге А. Бретона «Ключ к полям» («La Clé des champs»), по тактическим соображениям был подписан Бретоном и художником Д. Риверой.

549

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 5. С. 223. Впервые «Донесение» увидело свет в кн. «Взвихренная Русь» (Париж, 1927). Об «анархических» воззрениях писателя подробнее см.: *Обатнина Е.* Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. С. 95–111.

Цит. по: *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм. С. 266.

551

См.: *Ремизов А.* М. М. Пришвин // Последние новости. 1938. 25 мая. № 6269.

Интерпретацию сна см. также: *Wanner A.* Aleksej Remizov's Dreams: Surrealism *Avant la Lettre*? P. 612–613.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 429.

Ремизов А. Безымянный писец. С. 264.

Lacan J. Ecrits. Paris, 1966. P. 161. Цит. по: *Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. М., 1998. С. 61.

Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. С. 56.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 355–356.

Там же. С. 253.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 157.

Там же. С. 163.

Ремизов А. М. Неизданный «Мерлог». С. 230.

Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. С. 48.

563

Бем А. «Индустриальная подкова» Алекс. Ремизова. С. 78.

Кодрянскан Н. Ремизов в своих письмах. С. 107.

Там же. С. 246.

566

Машинописный список находится среди писем Ремизова к П. П. Сувчинскому (Национальная библиотека Франции, Париж).

567

Новое время. 1901. 15 июля. № 9109.

568

Встреча с эмиграцией: Из переписки Иванова-Разумника 1942–1946 годов / Публ., вступ. статья, подг. текста и коммент. О. Раевской-Хьюз. М.; Париж, 2001. С. 115. Письмо от 7 июня 1944 г.

Новый журнал. 1955. XLI. С. 285–286.

Литературный современник: Альманах. Мюнхен, 1954. С. 299–300.

Новый журнал. 1957. LI. С. 109–111.

См.: *Бергсон А.* Собр. соч. Т. 5. Введение в метафизику. Смех. СПб., 1914. С. 199.

Розанов В. В. Во дворе язычников. М., 1999. С. 121–122.

Там же. С. 123.

Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 351–352.

Там же. С. 352.

Гершензон М. О. Сны Пушкина // М. О. Гершензон. Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 110.

Гершензон М. О. Видение поэта. М., 1919. С. 18.

Гершензон М. О. Сны Пушкина. С. 100.

Там же. С. 109.

Гершензон М. О. Сны Пушкина. С. 109.

Там же. С. 102.

583

Научные труды Русского народного университета в Праге. Т. IV. Прага, 1931. С. 125.

Там же. С. 120.

Там же. С. 109.

586

Научные труды Русского народного университета в Праге. Т. IV. С. 114.

Там же. С. 118.

Там же. С. 127.

589

Там же. С. 129.

Там же. С. 135.

591

Бем А. Л. Достоевский. Психоаналитические этюды. Прага, 1938. С. 36.

Там же. С. 30.

593

Там же. С. 33.

Бем А. Л. Достоевский. Психоаналитические этюды. С. 34.

Там же. С. 31.

Там же. С. 45.

Там же. С. 35.

Там же. С. 39.

599

Бем А. Л. Достоевский. Психоаналитические этюды. С. 42.

Там же. С. 51.

601

Там же. С. 52–53.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 188.

603

Там же. С. 353.

Там же. С. 232.

605

Возможно, опечатка, вкравшаяся и в первую печатную редакцию этого очерка. См.: *Ремизов А.* Звезда-полынь (К «Идиоту» Достоевского) // Новоселье. 1950. Париж — Нью-Йорк. № 42–44. С. 10.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 327.

Там же. С. 253.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 334.

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 132.

Там же. С. 134.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 329.

Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 141.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 328–329.

Гадамер Х.-Г. Истина и метод. С. 159.

615

Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 200. Письмо от 21 сентября 1951 г.

Там же. С. 219. Письмо от 28 ноября 1951 г.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 154.

618

Национальная библиотека Франции, Париж. Письмо П. П. Сувчинскому от 9 ноября 1951 г.

619

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 198.

Там же. С. 151.

621

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 199–200.

622

Иллюстрированная жизнь. 1934. 22 марта. № 2. Цитируется по вырезке, хранящейся среди материалов рукописи «Огня вещей» (Собрание Резниковых, Париж).

623

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 145.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 162.

625

Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 185–186. Письмо от 29 июня 1951 г.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 164.

627

Собрание Резниковых, Париж.

628

Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 350. Письмо от 18–19 февраля 1954 г.

629

Ремизов А. Как научиться писать / Публ. и примеч. А. М. Грачевой // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. С. 278.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 158.

631

Там же. С. 218.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 251.

633

Андреев В. История одного путешествия. М., 1974. С. 300–301.

Резникова Н. В. Огненная память. С. 79–81.

Ремизов А. Пляшущий демон. Танец и слово. Париж, 1949. С. 56.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 231.

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 100.

638

Там же.

См.: *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. С. 237.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 148.

641

Там же. С. 160.

Там же. С. 251.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 252.

Ремизов А. Пляшущий демон. Танец и слово. С. 24.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 267.

Remizov A. Unpublished Letters to N. V. Reznikova and A. F. Ryazanovskaya / Preface and notes by S. Aronian // Russian literature triquarterly. 1986. № 19. P. 296.

647

Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб., 2002. С. 175–176.

Архив Гуверовского института, USA Фонд. Г. Струве.

649

Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Т. 1. М., 1991. С. 226.

650

Текст комментария сохранился в рукописи (Собрание Резниковых, Париж).

651

Анненков Ю. Дневник моих встреч. Т. 1. С. 226–227.

Lettres d'Aleksej Remizov a Vladimir Butčik / Publ. d'H. Sinany-Mac Leod // Revue Des Études Slaves. 1981. Paris. LIII/2. P. 304.

Ibid. P. 309.

Ibid. P. 309.

655

Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 141.

Remizov A. Unpublished Letters to N. V. Reznikova and A. F. Ryazanovskaya P. 297.

657

Некоторые из глав «Огня вещей» были переведены на французский и одобрены Ремизовым. К ним относится перевод главы «Сверкающая красота», сделанный Н. В. Резниковой и напечатанный в 1953 г. в журнале «La Parisienne». См.: *Резникова Н. В.* Огненная память. С. 125.

658

Ср.: «Без мысли нет книги, но книги пишутся не мыслями, а словами и судятся критиками (литературными оценщиками)» (*Кодрянская Н.* Ремизов в своих письмах. С. 84).

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 248.

Там же. С. 329.

661

Подорога В. А. Erectio. Геология языка и философствование М. Хайдеггера // Философия Мартина Хайдеггера и современность. М., 1991. С. 111.

Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // М. Хайдеггер. Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993. С. 195.

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 98.

Remizov A. Unpublished Letters to N. V. Reznikova and A. F. Ryazanovskaya P. 291. В опубликованном тексте, очевидно, допущена опечатка: вместо «сны» — «сын».

Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975. С. 168.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 10. С. 352.

Там же. Т. 7. С. 311–312.

Там же. С. 311.

669

Резникова Н. Огненная память. С. 75.

670

Литературный архив Музея национальной литературы, Прага. Фонд Е. А. Ляцкого. Письмо от 21 сентября 1930 г.

671

Упоминание о нем содержится в ремизовском вступлении к другому альбому «Tourguéniev poète du rêve. 1818–1883», составленному из репродукций: «У меня был альбом: 36 рисунков — цветные — к Снам Тургенева. Альбом принадлежит Edmond Jaloux. (1929–1930)». См.: ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. № 45. Л. 2.

672

Руски архив: Часопис за политику, културу и привреду. Београд. 1930. № 9. С. 21–32; № 10–11. С. 85–103. Перевод: M. S. M.

673

Предисловие к альбому «Tourguéniev poète du rêve. 1818–1883» см.: ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. № 45. Л. 2.

Современные записки. 1934. Кн. 54. С. 461.

675

Мих. Ос. [Осоргин М.] Поэт сновидения // Последние новости. 1933. 30 ноября. № 4635.

676

«Выставка „Рисунки русских писателей“. Каталог. Составил Н. В. Зарецкий. Прага. Народный музей. 1933 г. Единственный экземпляр» (Columbia University. The Rare Book and Manuscript Library. Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture. New York. Фонд Н. В. Зарецкого).

677

Список опубликован А. д’Амелия в кн.: Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer. P. 161–166.

Возможно, эти альбомы были созданы в самом конце 1935 г., поскольку в списке, опубликованном в августе 1935 г. в «Нови», они не упоминаются.

В первом списке этот альбом (№ 109) помечен 1935 г.

680

В первом списке этот альбом (№ 121) называется «Тургенев (Сны)»; здесь же дано указание, что текст в нем приводится по-французски и по-русски.

681

В своем первом списке Ремизов зафиксировал всего 6 рисунков, составлявших этот альбом в 1935 г.

682

Письма А. М. Ремизова к В. В. Перемиловскому. С. 232.

683

Литературный архив Музея национальной литературы, Прага. Фонд. Е. А. Ляцкого.

684

Литературный архив Музея национальной литературы, Прага. Фонд. Н. В. Зарецкого.

685

Dostoievsky Th. M. L'ldiot. Roman / Trad, et préface de Alexis Remizoff et Vladimir André. Paris, éd. Du Chêne, 1947. Vol. 2. Во вступительной статье к изданию Ремизов частично использовал французский текст своего предисловия к «Скверному анекдоту».

Harvard University. Houghton Library, USA. Фонд А. М. Ремизова.

687

Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 67.

Там же. С. 36.

689

Columbia University. The Rare Book and Manuscript Library. Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture. New York. Фонд Н. В. Зарецкого.

Национальная библиотека Франции, Париж.

691

Columbia University. The Rare Book and Manuscript Library. Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture. New York. Из письма к Н. В. Зарецкому от 13 сентября 1951 г.

Национальная библиотека Франции, Париж.

693

Там же.

694

Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 238. Письмо от 15 февраля 1952 г.

695

Там же. С. 240–241. Письмо от 22 февраля 1952 г. Возможно, рисунки даже были переданы в редакцию журнала. Ср. письмо Ремизова к Сувчинскому, посланное перед Рождеством, 10 декабря 1951 г.: «Теперь другая забота: скоро каникулы — NRF запрут на месяц, надо как-то выбить альбомы» (Национальная библиотека Франции, Париж).

696

Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 241. Письмо от 29 февраля 1952 г.

Там же. С. 248. Письмо от 14 марта 1952 г.

698

Речь идет о статьях Ю. Иваска «Мифы о Гоголе» и Г. Адамовича «Мысли о Гоголе (К столетию со дня смерти: 1852–1952)», напечатанных в газете «Новое русское слово» (1952. 2 марта. № 14555. С. 2).

699

Кодрянская И. Ремизов в своих письмах. С. 252. Письмо от 23 марта 1952 г.

Ремизов А. Письма к Д. А. Соложеву (1952–1957) // Вестник русского христианского движения. 1977, № 121. С. 280.

701

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 305.

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 111.

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 99.

704

Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 242–243. Письмо от 1 марта 1952 г.

705

См.: *д'Амелия А.* Неизданная книга «Мерлог»: время и пространство в изобразительном и словесном творчестве А. М. Ремизова // Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer. P. 165.

«Басаврюк» (27 июля. № 5238); «Ревизор» (25 августа. № 5267); «Без начала» (25 декабря. № 5389).

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 9. С. 404–412.

Ремизов А. М. Неизданный «Мерлог». С. 158.

709

Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 211. Письмо от 22 октября 1951 г.

710

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 6. М.; Л., 1951. С. 81.

711

Собрание А. В. Андреева, Париж.

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 122.

713

Гадамер Х.-Г. Истина и метод. С. 161.

714

Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 216. Письмо от 18 ноября 1951 г.

715

Там же. С. 236–237. Письмо от 10 февраля 1952 г.

716

Из книги Э. Бете «Mythus — Sage — Märchen» (1905). Цит. по: *Лангер С.* Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства. М., 2000. С. 160.

717

См.: *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 3. Феноменология познания. С. 11.

См.: *Хайдеггер М.* Время и бытие. М., 1993. С. 24.

719

Columbia University. The Rare Book and Manuscript Library. Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture. New York. Опубликован в кн.: *Обатнина Е.* Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. С. 174.

Экспозиция открылась 19 декабря 1933 г. в пражском Народном музее. Таланту Ремизова-рисовальщика и, в частности, художественному оформлению «Обезьяньей Палаты» здесь отводился специальный раздел. В единственном рукописном экземпляре каталога выставки рисунок «Обезьяний царь Асыка» значился под № 1026. См.: «Выставка: „Рисунки русских писателей“. Каталог. Составил Н. В. Зарецкий. Прага. Народный музей. 1933 г. Единственный экземпляр» (Columbia University. The Rare Book and Manuscript Library. Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture. New York).

721

Литературный архив Музея национальной литературы, Прага. Фонд Н. В. Зарецкого.

722

В альбоме писателя с материалами 1920–1950 гг. (известный специалистам под условным названием «Карты Сведенборга») сохранилась фотография этого изображения, а также позднейшее пояснение к ней. См.: ИРЛИ. Ф. 256. Оп. I. № 54. Л. 14. См. также аналогичное пояснение в тексте «Обезвелволпал» (глава «Albern») в книге «Ахру» (*Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 7. С. 28).

723

Ремизов А. М. Albern // Бюллетени Дома Искусств. 1922. 17 февраля, № 1–2. С.30–31. Затем «Конституция» вошла в текст книги «Ахру. Повесть петербургская» и роман «Взвихренная Русь». См.: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 5. С. 207.

724

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. № 13. Л. 5.

725

Первая публикация рисунка в такой манере состоялась в парижском журнале «Ухват», где он сопровождал печатный вариант сна «Обезьяны». См.: *Ремизов А. М.* Асыка — царь обезьяний // Ухват. 1926. 15 мая. № 3. Аналогичный рисунок хранится в РГАЛИ (Ф. 420. Оп. 4. № 31. Л. 6); опубл.: *Обатнина Е.* Царь Асыка и его подданные. С. 191.

Литературный архив Музея национальной литературы, Прага. Фонд Н. В. Зарецкого.

С. Доценко обратил внимание на этот факт в книге «Проблемы поэтики А. М. Ремизова» (С. 56).

См.: *Лавров А. В.* «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: символистский роман-коллаж // А. М. Ремизов. Собр. соч. Т. 5. С. 557.

729

Ремизов А. Трагедия о Иуде, принце Искариотском. Пб.; М., 1919. С. 33.

См.: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 5. С. 207.

731

Нашу публикацию варианта текста «Розанов» см.: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 7. С. 473–475. Первая публикация текста состоялась в газете «Последние новости» (1932. № 3987. 21 февраля.); позднее очерк был включен в состав книги «Петербургский буерак». См.: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 10. С. 316–320.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 8. С. 278.

733

Мансветов И. Д. Византийский материал для сказания о двенадцати трясовицах // Труды Имераторского московского Археологического общества / Под ред. В. Е. Румянцева. М., 1881. Т. XI. Вып. 1. С. 35.

734

Ср.: «Абракадабра — чародейское слово, восходящее ко времени василидиан, у которых слово Абраксас было названием высшего существа…» (Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. Е. Ефрона. Т. 1. СПб., 1891. С. 40).

735

Сахаров И. П. Русское народное чернокнижие. СПб., 1997. С. 86–87.

См.: ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. № 8. Л. 181.

Впервые она была частично опубликована под названием «Про любовь. Из романа „Ров львиный“» в пражском журнале «Воля России» (1926. № 5. С. 57–70; гл. 4, 5).

738

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. № 8. Л. 185.

739

См.: *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 14 т. Т. 2. М.; Л., 1937. С. 217.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 4. С. 447.

Там же. С. 452.

Ремизов А. Трагедия о Иуде, принце Искариотском // Золотое руно. 1909. № 11–12. С. 35.

Ремизов А. Соч. Т. 8. СПб., 1910–1912. С. 148.

Ремизов А. Трагедия о Иуде, принце Искариотском. Пб.; М, 1919. С. 35.

Ремизов А. Пляшущий демон. Танец и слово. С. 56.

Гречишкин С. С. Царь Асыка в «Обезьяньей Великой и Вольной палате» Ремизова. С. 173–176; см. также: *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен. Кн. III. Т. 5–6. М., 1989. С. 71.

7 47

Материалы по истории китайской литературы: Лекции, читанные профессором С.-Петербургского Императорского Университета В. П. Васильевым. СПб., [б. г.]. С. 191.

Там же. С. 15.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 10. С. 255.

Там же. Т. 8. С. 50.

Александрия: Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века. Л., 1965. С. 105.

Там же. С. 242.

753

Ремизов А. Трагедия о Иуде, принце Искариотском. С. 29.

Ремизов А. Трагедия о Иуде, принце Искариотском. Пб., М., 1919. С. 13.

Хожение за три моря Афанасия Никитина: 1466–1472 гг. М.; Л., 1958. С. 76–77: см. также: *Lampl H.* Aleksej Remizovs Beitrag zum russischen Theater // Wiener slavistisches Jahrbuch. 1972. Bd. 17. S.163–165; *Manouelian E.* Remizov's Judas: Apocryphal legend into Symbolist drama // Slavic and East European Journal. 1993. Vol. 37. № 1. P. 62–63).

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 8. С. 70. См. также: *Соколов С. Н.* Из семейного архива // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. (Europa Orientalis. 4). С. 400.

Фишман О. Л. Китайский сатирический роман: Эпоха Просвещения. М., 1966. С. 44. Подробнее об этом литературном герое, его происхождении и чертах характера см.: *Рогачев А. П.* У Ченъэнь и его роман «Путешествие на Запад». М., 1984. С. 107–113.

Поснов М. Э. Гностицизм II века и победа христианской церкви над ним. Киев, 1917. С. 547–548.

759

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 5. С. 225.

Доценко С. Почему обезьяна кричит петухом: К объяснению одного мотива в творчестве А. М. Ремизова // Wiener Slawistischer Almanach. 1998. Bd. 42. S. 117.

761

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. № 13. Л. 42.

Абраксас // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. Е. Эфрона. Т. 1. СПб., 1891.

Топоров В. Н. Петух // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 310.

Борхес Х. Л. Соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 63.

Ремизов А. М. В розовом блеске. Нью-Йорк, 1952. С. 201.

Николаев Ю. В поисках Божества: Очерки из истории гностицизма. Киев, 1995. С.199.

Карсавин Л. П. Малые сочинения. СПб., 1994. С. 68.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 11. Л., 1974. С. 11.

Там же. Т. 10. Л., 1974. С. 402.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. Л., 1973. С. 152.

771

Там же. Т. 8. С. 340.

Там же. Т. 14. Л., 1976. С. 201.

Николаев Ю. В поисках Божества. С. 197.

Поснов М. Э. Гностицизм II века и победа христианской церкви над ним. С. 362.

Smith G. S. The Letters of D. S. Mirsky to P. P. Suvchinskii. 1922–31 // Birmingham Slavonic Monographs. 1995. № 26. P. 46.

Мистерия Дао: Мир «Дао Де Дзина». М., 1996. С. 313. Об эротическом смысле Дао см.: *Кобзев А. И.* Парадоксы китайского эроса (Вступительное слово) // Китайский эрос. М., 1993. С. 12–31.

777

Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 14 т. Т. 2. М.; Л., 1937. С. 216. Толкование «нечистой силы» как «фаллической силы» см. в статье Розанова «Магическая страница у Гоголя» (1909): *Розанов В. В.* О писательстве и писателях. М., 1995. С. 419.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 148.

779

Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. Т. 14. С. 217.

Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. М., 1996. С. 54–55.

781

Ремизов А. Трагедия о Иуде принце Искариотском // Золотое руно. 1909. № 11–12. С. 34.

782

См.: *Соловьев В. С.* Собр. соч.: В 12 т. Брюссель, 1970. Т. XII. С. 237.

783

Новый путь. 1903. № 3. Март. С. 29–32.

См.: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 3. С. 86.

785

Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. В 30 т. Т. 5. Л., 1973. С. 101.

786

На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло // Europa Orientalis. 1985. IV. С. 163. См. также стихотворение в прозе «Пöлéзница» (*Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 3. С. 52–54).

787

Обатнина Е. Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. С. 21.

См.: *Бердяев Н. А.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 399–420; а также: *Бердяев Н. А.* Самопознание (Опыт философской автобиографии). М., 1991. С. 74–82.

789

Обатнина Е. Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. С. 21.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 8. С. 495.

791

Розанов В. В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 419.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 70.

793

Harvard University. Houghton Library, USA. Пояснение Ремизова к письму Розанова от 27 июня 1906 г. в альбоме «Розановы письма. Василий Васильевич Розанов. 1856–1919».

Amherst Center for Russian Culture, USA. The A. Remizov and S. Dovgello-Remizova Papers.

795

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 9. С. 197.

Розанов В. В. Сахарна. С. 179.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 3. С. 326.

Розанов В. В. Мимолетное. С. 254.

799

Кагаров Е. Культ фетишей, растений и животных в Древней Греции. СПб., 1913. С. 23.

Воспоминания об А. Н. Толстом. М., 1973. С. 79.

801

Ремизов А. М. Кукха. Розанова письма // Окно. Трехмесячник литературы. 2. Париж, 1923. С. 121–193.

802

Руль. 1923. 9 августа. № 791.

803

Последние новости. 1924. 7 февраля. № 1163. С. 3.

См.: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 7. С. 474.

805

Там же. С. 70.

806

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 9. С. 411. Первоначально фрагмент входил в текст рассказа «Без начала» (Последние новости. 1935. 25 декабря. № 5389).

807

Впервые: Русская мысль, 1909. № 4. С. 46–50. Под названием «Ночь у Вия».

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 2. Докука и балагурье. М., 2000. С. 129. Под названием «Летавица».

809

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 147.

810

Там же. С. 162.

811

Цит. по печатной редакции 1953 г., опубликованной под названием «Розанов» (Новое русское слово. № 15198. 6 декабря). Ср. другую редакцию (*Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 10. С. 318–319). Ср. также: «Любовь не имеет границ. Любящие найдут друг друга. И самое главное в жизни любовь» (*Ремизов А.* Из рабочей тетради 1920-х гг. / Подг. текста А. М. Грачевой и Е. Д. Резникова. Вступ. заметка и комм. А. М. Грачевой // Минувшее: Исторический альманах. 16. М.; СПб., 1994. С. 514).

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 325.

813

Долинин А. Обреченный (Сочинения Алексея Ремизова. 1–8 тт., издание «Шиповника») // Речь. 1912. 17 июня. № 163. С. 2.

814

Там же.

815

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 340.

816

См.: *Йонас Г.* Гностицизм. СПб., 1998. С. 159. Фрагмент из гностического Евангелия от Евы.

Арриан. Поход Александра. СПб., 1993. С. 209.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 140.

819

Там же. С. 347.

820

Там же.

821

Там же. С. 153.

Там же. С. 156.

823

Собрание Резниковых, Париж. Беловой автограф.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 148.

825

Там же. С. 140.

Там же. С. 331.

827

Там же. С. 163.

Там же. С. 140.

829

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 327.

830

См.: *Карсавин Л. П.* Малые сочинения. С. 65–66; *Йонас Г.* Гностицизм С. 198–199.

831

Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. С. 191.

832

См.: *Белова О. В.* Славянский бестиарий: Словарь названий и символики. М., 2000. С. 190, 209.

833

Ремизов А. Трагедия о Иуде, принце Искариотском // Золотое руно. 1909. № 11–12. С. 29.

См.: *Маковский М. М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М., 1996.

Козьменко М. В. Удоноши и фаллофоры Алексея Ремизова // Эрос. Россия. Серебряный век. М., 1992. С. 247.

См.: *Доренко С.* Обезвелволпал как зеркало русской революции // Europa Orientalis. 1997. XVI. S. 324.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 9. С. 174.

Там же.

839

Там же. С. 174–175.

Там же. С. 177.

841

Ремизов А. В розовом блеске. Нью-Йорк, 1952. С. 327.

842

Там же.

843

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 253.

Там же. С. 327.

845

См.: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. Кн. 2. М., 1994. С. 67.

Шестов Л. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 161.

847

См.: *Сосинский В.* Домовой на рю Буало // Родина. 1991. № 8. С. 86.

848

Роман Ж.-П. Сартра «Тошнота» (1938).

849

Повесть А. Камю «Посторонний» (1942).

850

Марсель Арлан (1899–1986) — французский писатель, главный редактор литературного журнала «La Nouvelle revue française».

851

Подразумевается один из персонажей повести «Посторонний» — старик Соломоно. См.: *Камю А.* Избранное. М., 1969. С. 67–68; 75–76.

852

Возможно, подразумевается второе, дополненное издание философского трактата «Миф о Сизифе» (1948).

853

Очевидно, речь идет о романе А. Камю «Чума» (1947).

Amherst Center for Russian Culture, USA. The A. Remizov and S. Dovgello-Remizova Papers.

855

Ср.: «Они до такой степени передали себя в руки чумы, что подчас, случалось, надеялись только на даруемый ею сон и ловили себя на мысли: „Пусть бубоны, только бы все кончилось“. Но они уже и так спали, и весь этот долгий этап был фактически долгим сном. Город был заселен полупроснувшимися сонями, которым удавалось вырваться из пут судьбы лишь изредка, когда их с виду затянувшиеся раны вдруг открывались» (*Камю А.* Избранное. С. 279). Ср. также фрагмент из трактата «Миф о Сизифе»: «Возврат к отчетливому сознанию, бегство от повседневного сна являются первоначальными посылками абсурдной свободы» (*Камю А.* Творчество и свобода. М., 1990. С. 67).

Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 722.

857

Подробнее о мимесисе см.: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. Кн. 2. С. 56–75.

Захаров В. И. Поэтика Аристотеля. Варшава, 1885. С. 103–104.

859

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 149.

Там же. С. 252.

861

Там же. С. 152.

862

Там же. С. 285.

863

Там же. С. 157.

Там же. С. 154.

865

Там же. С. 149.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 152.

867

Владиславлев М. Философия Плотина, основателя новоплатоновской школы. СПб., 1868. С. 178–179.

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 136.

869

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 268.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 149.

871

Ремизов А. М. В розовом блеске. С. 328.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 167.

Там же. С. 139.

Там же. С. 335.

Там же. С. 330.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 140.

877

Там же. С. 156.

Там же. С. 155.

879

Там же. С. 136.

Розанов В. В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 75.

881

Розанов В. В. Опавшие листья. Короб первый // В. В. Розанов. Уединенное. Т. 2. М., 1990. С. 315.

Мережковский Д. С. Гоголь. Творчество, жизнь и религия // Д. С. Мережковский. Полн. собр. соч. М., 1914. Т. XV. С. 228.

883

Там же. С. 229.

Там же. С. 228.

885

Мережковский Д. С. Гоголь. Творчество, жизнь и религия. С. 228.

Белый А. Гоголь // Весы. 1909. № 4. С. 77.

887

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 158.

Там же. С. 241.

889

Там же.

Там же. С. 193.

891

Розанов В. В. Легенда о Великом Инквизиторе. Два этюда о Гоголе. СПб., 1906. С. 18.

892

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 193.

893

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 165.

Там же. С. 156.

Там же. С. 156–157.

Там же. С. 151.

897

Там же. С. 267.

898

Розанов В. В. Легенда о Великом Инквизиторе. Два этюда о Гоголе. С. 15.

899

Розанов В. В. Легенда о Великом Инквизиторе. Два этюда о Гоголе. С. 21.

900

Там же. С. 265.

901

Собрание Резниковых, Париж. Набросок письма В. В. Перемиловскому от 18 сентября 1929 г.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 194.

903

Весы. 1909. № 4. С. 72.

Розанов В. В. Легенда о Великом Инквизиторе. С. 21.

905

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 152.

Там же. С. 159.

907

Там же. С. 157.

Там же. С. 150.

909

Там же. С. 159.

Там же. С. 156.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 162.

912

Там же.

Там же. С. 157–158.

Семушкин А. В. Эмпедокл. М., 1985. С. 59.

915

Шестов Л. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 92.

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 143.

917

Там же. С. 156.

Шестов Л. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 359.

919

Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 7. С. 225.